Anleitung
zur
Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung.

Von
Johann Friedrich Daube,
Rath und erster Secretair der von weyland Kaiser Franz I. gestifteten Akademie der Wissenschaften in Augsburg.

Zweyter Theil,
welcher die Composition enthält.

Mit Römisch-Kaiserlichen Privilegio.

Linz, 1798.
in Commission der Akademischen Buchhandlung.

Inhalt

des Ersten Theiles:

ses Beyspiel verbessert. — Durch andere in dem Akkord enthaltene Beyspiele. — Verbesserung auf andre Art. — Wie die Melodie durch den Baß zu verbessern. — Wiederholung des anfangs Gesagten. — Gebrauch der Transposition. — Wie aus höchstens vier Takten Melodie ein Stück von mehr als hundert Takten verfertigt werden kann. — Modell zu einer Symphonie. — Desgleichen zu einer wälschen Arie. — Von der Ausführung einer Melodie.

Inhalt des Zweyten Theiles:

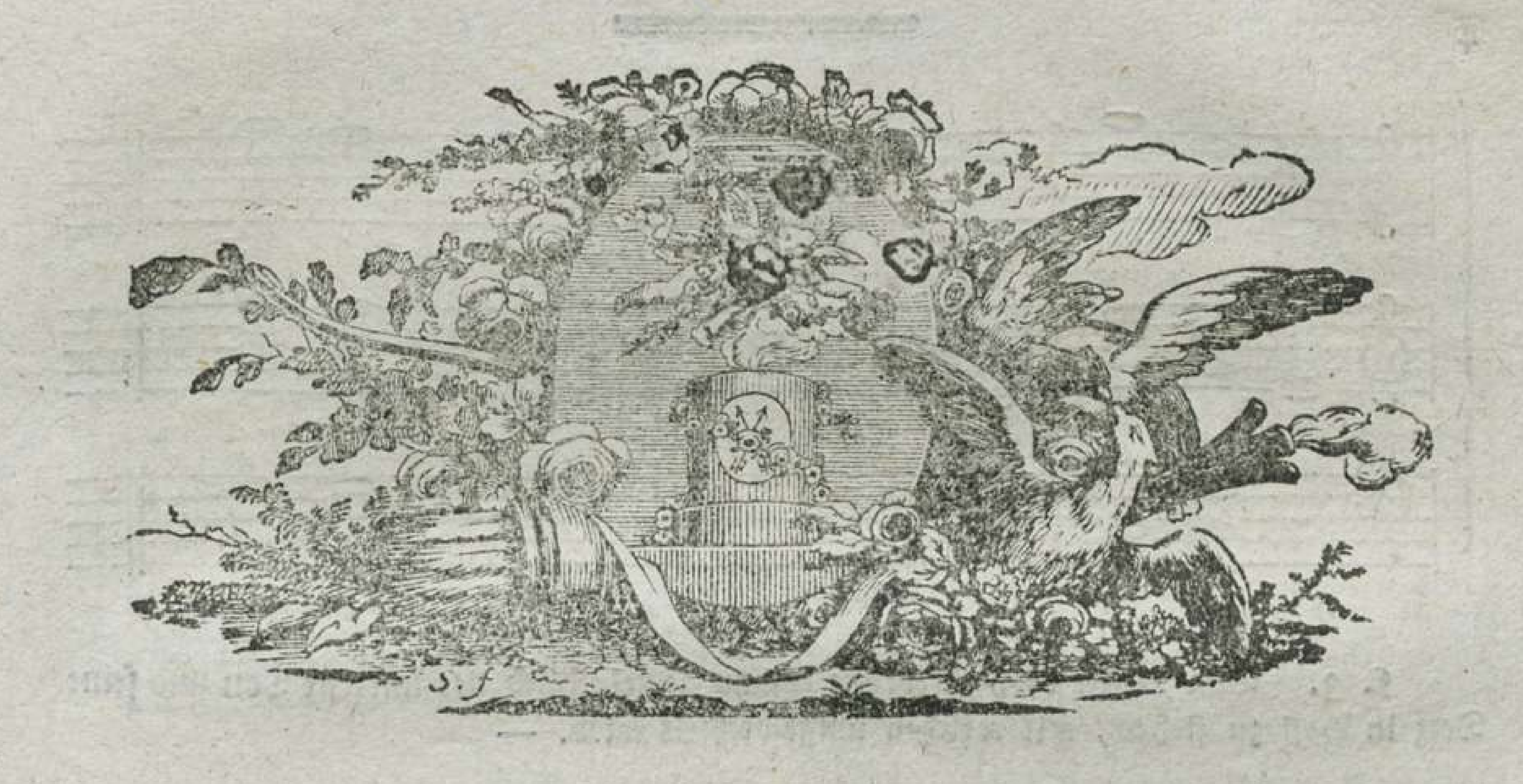


Vorrede.

Anfänger in der Komposition werden vielleicht auch in dieser Abhandlung etwas antreffen, was Sie in vielen großen und mittelmäßigen Werken vergebens suchen. — Es ist nur zu bekannt, daß manche Herren Autores, unter dem Nutzen, welchen Anfänger aus ihren Werken schöpfen sollen, zugleich auch auf ihren eigenen Vortheil bedacht sind, wenn Sie das Weitläuftige, öfters dadurch undeutlich und dunkel gemachte der Kürze vorziehen. — Die gegenwärtige kurzgefaßte Abhandlung wird den nach wahren Grundsätzen begierigen Lesern ein Genüge leisten. Alle diejenigen Kunststücke, die unsre Vorfahrer, aus Mangel der Melodie, gewiß sehr müh-

ausgedacht haben, werden hier nur kürzlich berührt. Die wahre Schönheit des Gesanges fließt aus der Natur des Singens selbst her, woran die Menge so vielerley Fugen und Kanons hinderlich ist. — Ich tadle aber deswegen gründliche Meister der künstlichen Musik nicht; doch glaube ich allezeit: der natürlich schöne Gesang soll herrschen und nicht die Kunst. — Indessen kann beydes dennoch beysammen seyn. — Wenn nur die Ohren und die Augen zufrieden sind, dann ist der Endzweck erreicht. —

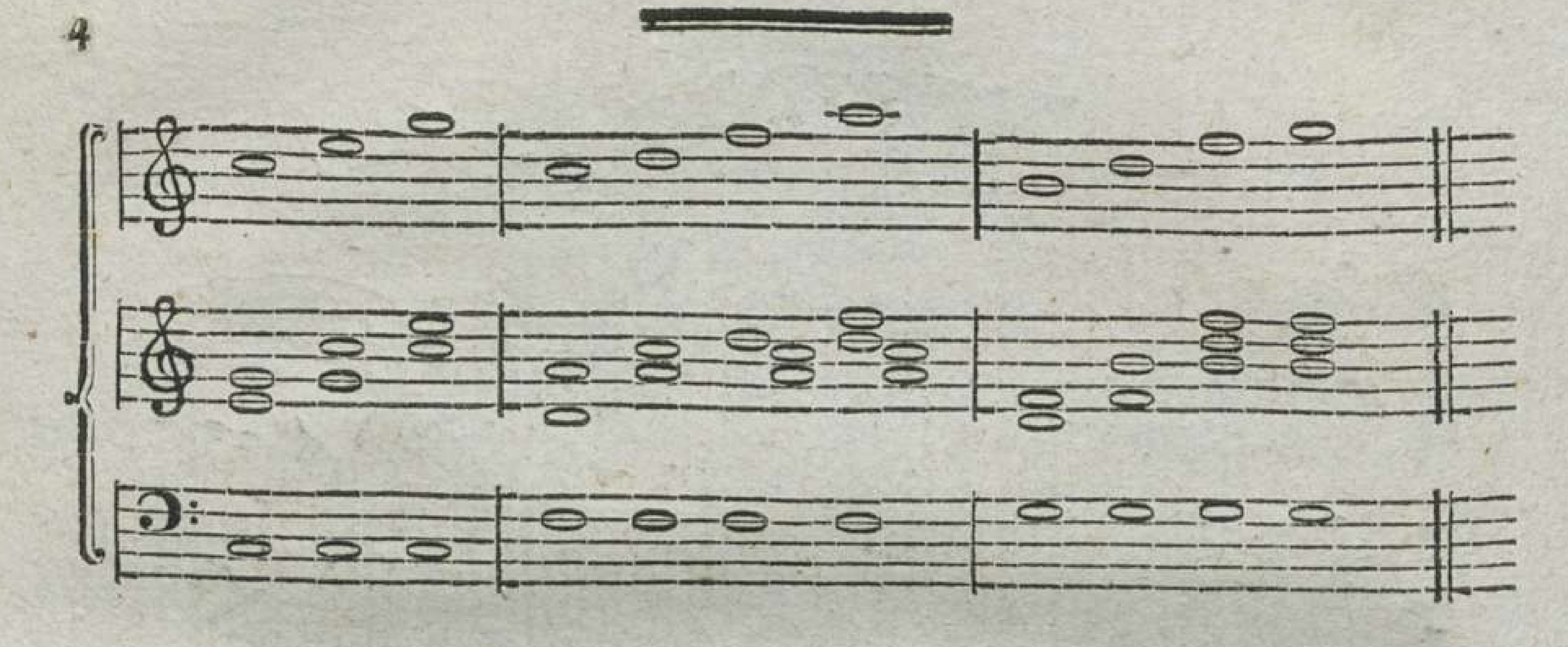




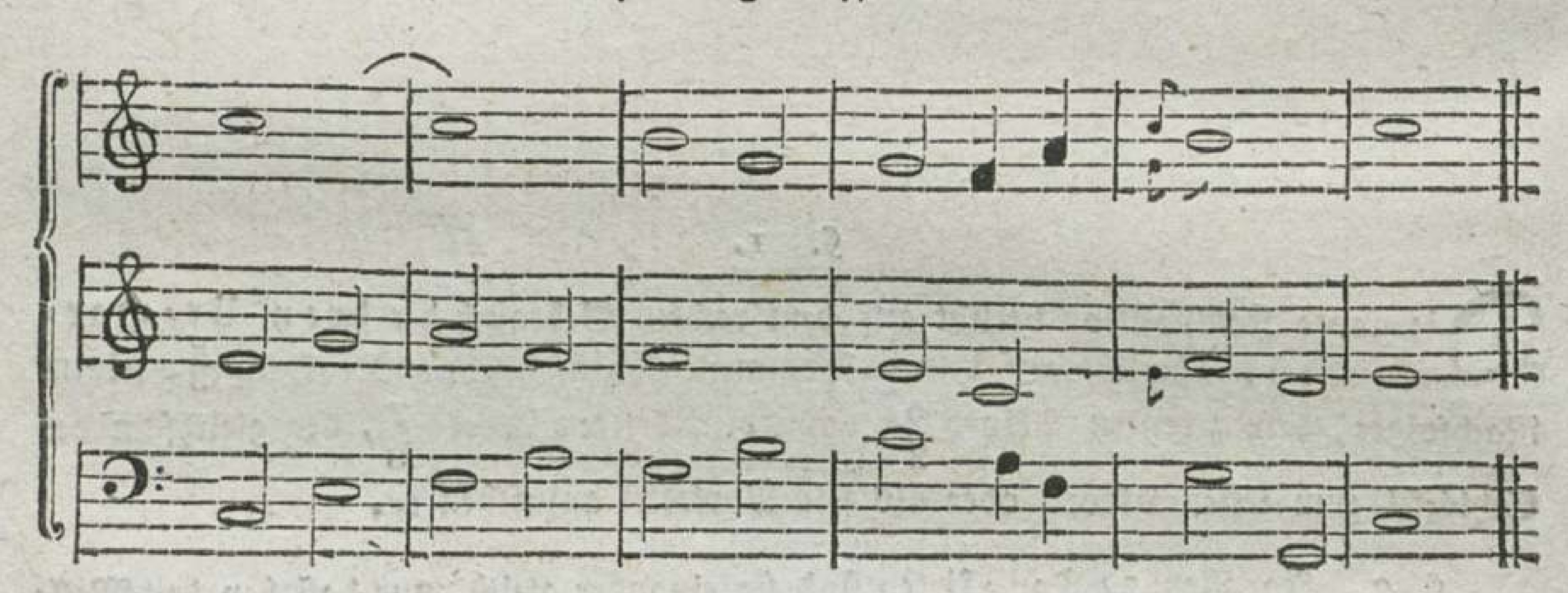
§. 1.

Die ganze Komposition beruht auf dem rechten Gebrauch der drey Ur-Harmonien, nämlich auf dem vollkommenen harmonischen Dreyklang $\frac{5}{3}$; seinem Nachfolger, dem zweyten Akkord $\frac{6}{3}$; dann dem dritten Akkord $\frac{7}{3}$, der gleichsam der Schlüssel zum ersten Akkord oder als sein Vortreter anzusehen ist.

§. 2. In allen 24 Ton-Arten sind sie einander gleich, nur daß bey den Moll-Ton-Arten die Terz des ersten und zweyten Akkords klein ist. Z. B. man wollte die Tonart C dur untersuchen; so wäre der erste Akkord, wegen seiner doppelten Drey-Zahl 3 und 5 der vollkommenste. Die beyden nachfolgenden Akkorde, nämlich die Quarte f, imgleichen die Quinte g sind ihm untergeordnet. Sie bestehen zwar aus drey Terzen, allein nur eine ist groß darunter. Der zweyte Akkord erhält diese drey Terzen erst durch seine Umwendung, als: c a f d, worunter die unterste Terz klein ist; dagegen beym dritten Akkord ist sie groß, welches den Unterschied unter diesen beyden Akkorden verursacht. Z. B.

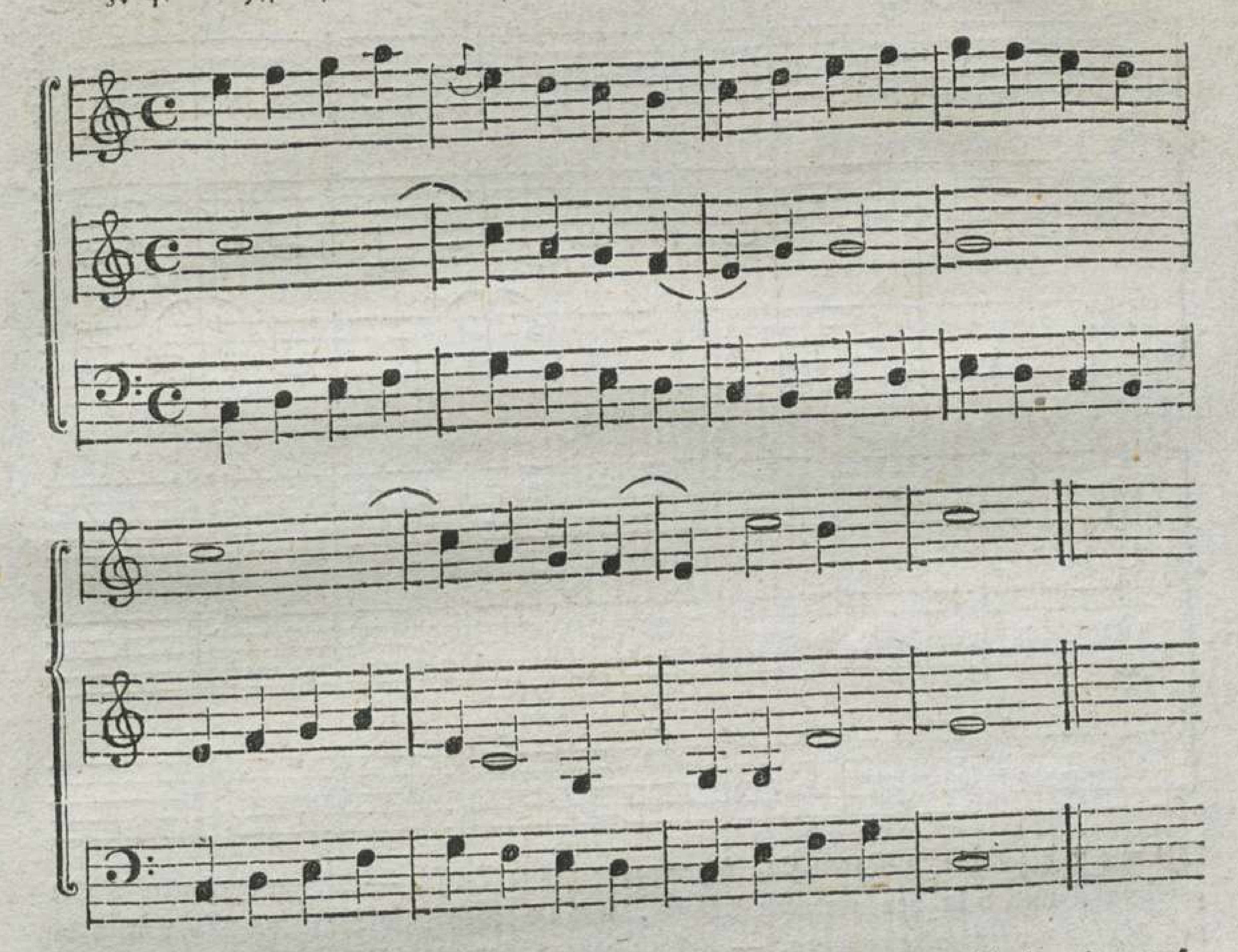


§. 3. Von diesen drey Akkorden kömmt gemeiniglich der unterste Ton und seine Terz in Baß zu stehen, mit welchen umgewechselt wird. —



Die höhern Intervallen kommen in Baß, entweder: wenn die oberste Stimme mit dem Baß in Terzen oder Sexten gehen will, oder aber: wenn ein solcher Ton vorherliegt, und auf einen andern Akkord gezogen wird.

§. 4. Beyspiel, wo der Baß mit der Oberstimme in Terzen oder Sexten geht:

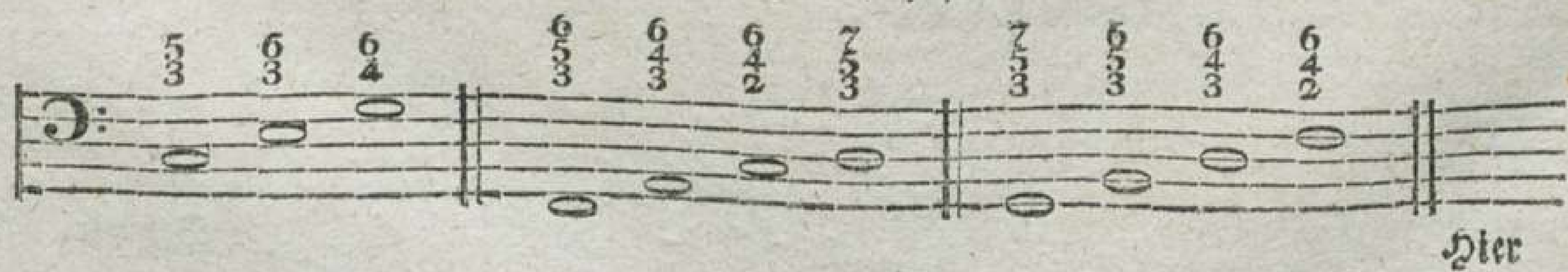


Hier ist größtentheils die gerade Bewegung zwoer Stimmen, die mit einander auf- und absteigen; dagegen die eine Stimme etliche mahle einen aushaltenden Ton hören läßt. Es ist sehr selten schön zu nennen, wenn alle drey Stimmen gleiche Bewegung führen.

§. 5. Beyspiel von höheren Tönen im Baß:

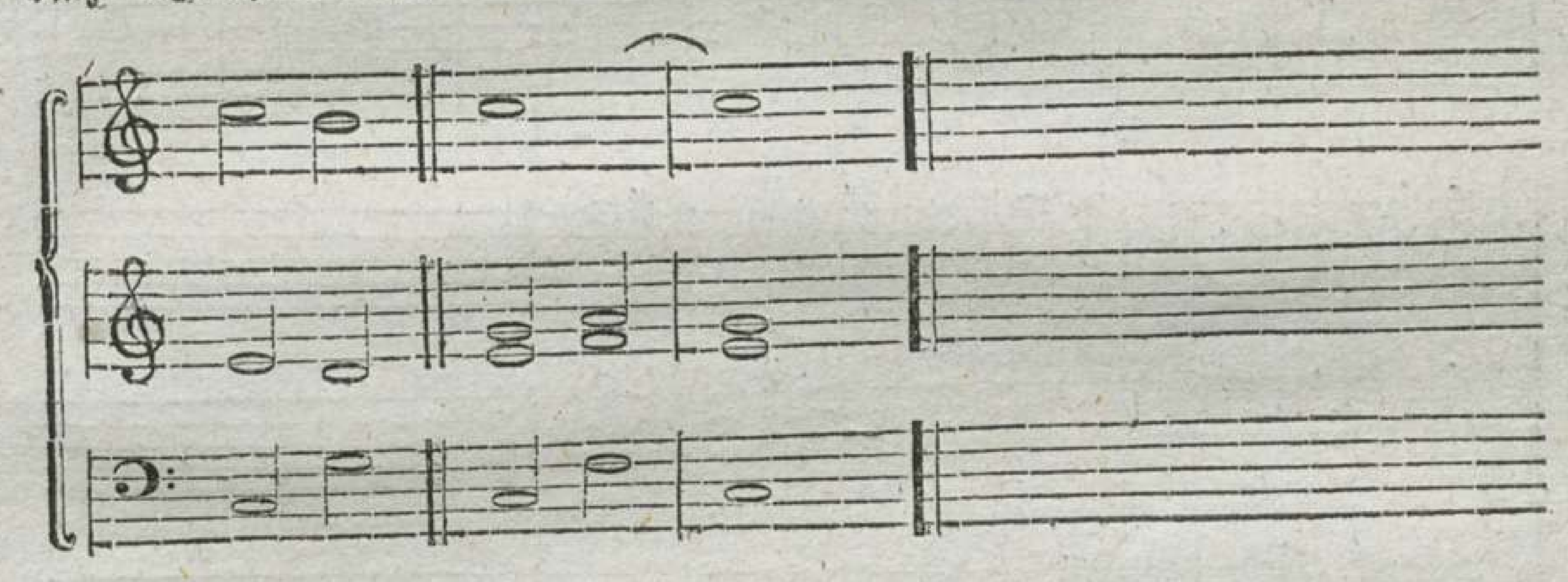
Die mit + bezeichneten Noten sind sogenannte junge Bässe. — Im zweyten Takte gehören d und c in den zweyten Akkord, und ist durch das Liegenbleiben des c in der Melodie verursacht worden. — Im zweyten Beyspiel ist das f im zweyten Takt durch das vorhergehende Liegen dieses Tones grundmäßig worden. — Beym dritten und vierten Beyspiel sind d und c durch das Liegenbleiben im Baß entstanden. Das fünfte Beyspiel findet man bey jeder Kadenz, und das sechste in allen Fugensätzen.

§. 6. Diese drey Ur=Harmonien bleiben unverändert, wenn gleich der Baß sich verändert und eine andere Bezifferung entsteht, als:



Hier

Hier sind eilferley Akkorde, die hingegen im Generalbaßspielen nur 3 Akkorde ausmachen, und mit der rechten Hand gegriffen werden. Ob sie nun gleich meistentheils nach ihrer Rangordnung vorkommen; so geschiehts doch auch, daß gleich nach dem ersten Akkord der dritte nachfolgt. — Auf diesen dagegen darf der zweyte nicht nachtreten. — Wenn nach dem zweyten Akkord der erste erscheint, so geschieht dieses entweder, wenn der modus obliquus vorkömmt, oder bey Formirung einer Kadenz: ingleichem wenn der Baß mit der Oberstimme in Terzen oder Sexten gehet.



§. 7.

Bey den drey Urharmonien ist noch anzumerken, daß bey einem jeden Akkord, durch Zusetzung ein es ♯ eine andere Tonart nachfolgen könne. —, Z. B. Beym ersten Akkord wird vor das c ein ♯ gesetzt; so folgt der erste Akkord von Dmoll nach. Wird zum zweyten Akkord anstatt f, f ♯ geschrieben, dann folgt der erste Akkord in G dur nach. — Wird anstatt der Sexte d, d ♯ genommen, dann geschieht die Folge im ersten Akkord von E moll: oder aber in den dirtten Akkord von A moll. — Wird nachgehends dieses d ♯ in ♭ umgekleidet, dann entsteht der dritte Akkord in B dur, und ist auch der Uebergang dahin. — Wird anstatt g beym dritten Akkord g ♯ gesetzet; so folgt der erste Akkord in A moll. Wird hingegen e ♯ anstatt f geschrieben, so folgt der erste Akkord in fis moll nach, wie folgendes Beyspiel zeiget:

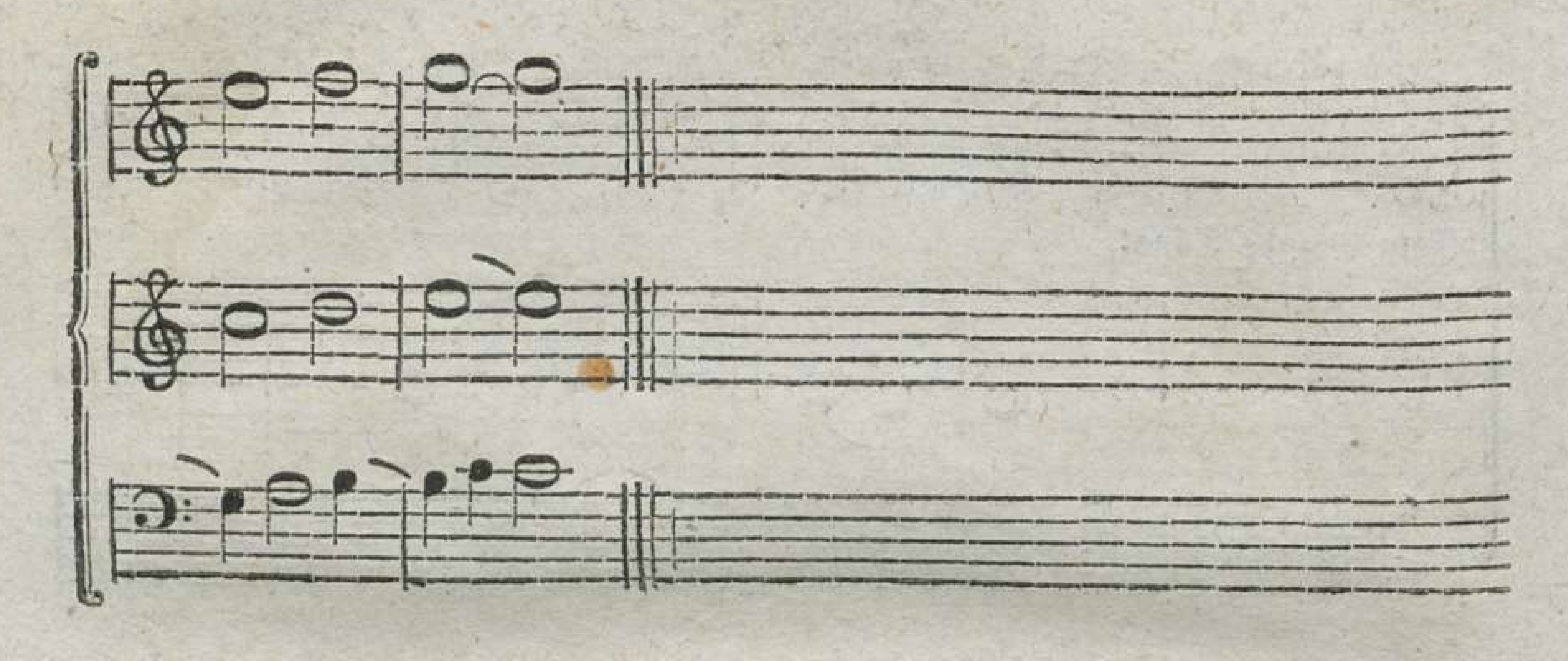


Dieses wären also die aus den drey Ur-Harmonien entsprungenen Neben-Akkorde des sämmtlichen diatonischen Geschlechts.

§. 1. Der Zweyte Theil der Composition enthält die Erklärung der Retardation und Antizipation. Hieraus entstehen alle übrige künstliche Akkorde. — Beyde finden ihre Stelle, sowohl in der Oberstimme als im Baß: gar oft auch in den Mittelstimmen, als:

Retardirende Töne:

Anticipirende Töne:



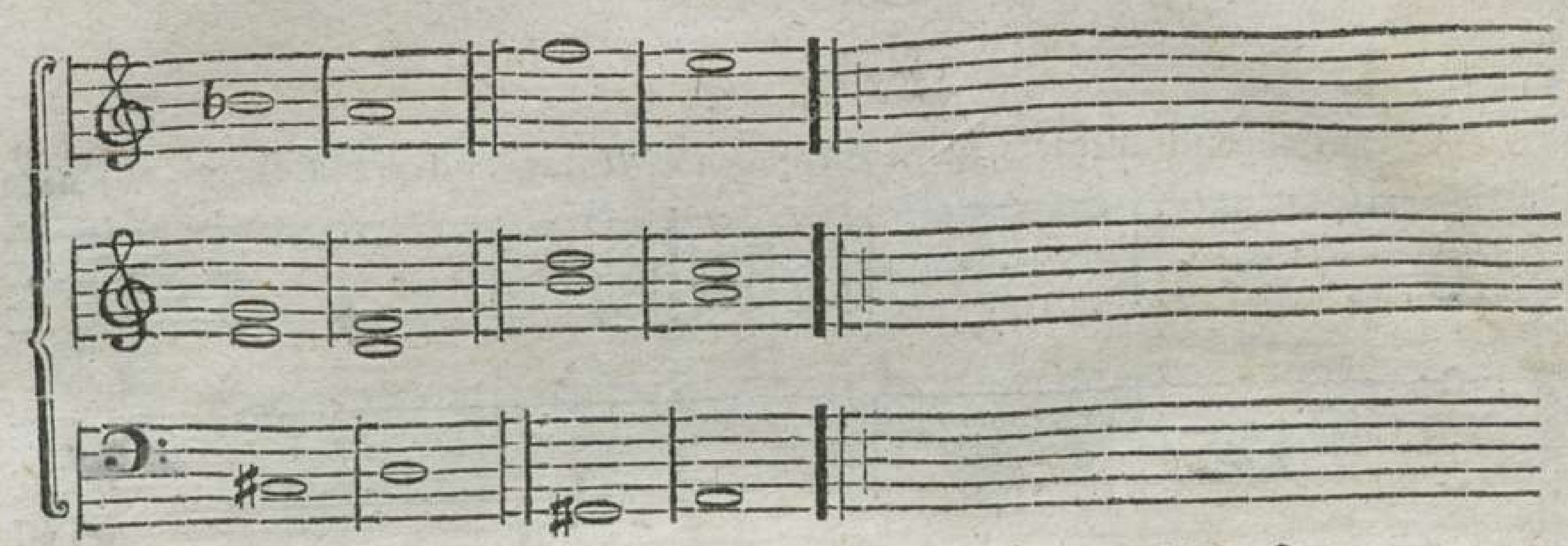
§. 2.

Dieses bisher Gesagte ist die wahre diatonische Schreibart, und hierinne besteht der wichtigste Theil der Komposition. — Wie viele Stücke sind seit hundert und mehr Jahren geschrieben worden, welche nur diese Sätze enthalten haben! — Alle haben die natürlichen harmonischen drey Hauptakkorde zu ihrem Grunde gehabt.

Diese natürliche Schreibart wird in allen Arten von ungekünstelten Sachen gebraucht, wie z. B. die Tanz-Melodien sind. — Wenn zwo Singstimmen oder Blas-Instrumente, terzen- oder sextenweise mit einander fortgehen, wie dieses auch in Arien, Chören, Sinfonien ꝛc. öfters geschieht, dann kann diese Setzart angewendet werden. — Sogar in Fugensätzen mag sie ein Künstler brauchen.

§. 3.

Der kleine Septimen-Akkord darf auch darunter gezählt werden, der, zu rechter Zeit angewendet, eine sehr gute Wirkung macht. — Obgleich diese Harmonie aus ♯ und b zusammen gesetzt wird; so gehört sie dennoch nur in eine einzige Tonart, indem sie ihre Abkunft der Retardation zu verdanken hat, als:



Die Entstehung dieser Harmonie geschiehet, wenn die kleine Terz vom zweyten Akkord in D moll auf den nachfolgenden dritten Akkord liegen bleibt, und anstatt a im Baß c♯ genommen wird. — Beym heutigen Geschmack darf sie auch, ohne daß die Terz des zweyten Akkords vorherliegt, erscheinen. —

§. 4.

Diese Harmonie ist merkwürdig, weil sie sich in vier verschiedene Tonarten auflösen lässet, als in D moll, wie hier das Beyspiel ausweiset: Auch in h moll, wobey das b in a♯ verwandelt wird; ingleichen in f moll, wobey das ♯ in b verkehrt wird, und in gis moll, wo das g in fis × gekleidet wird.

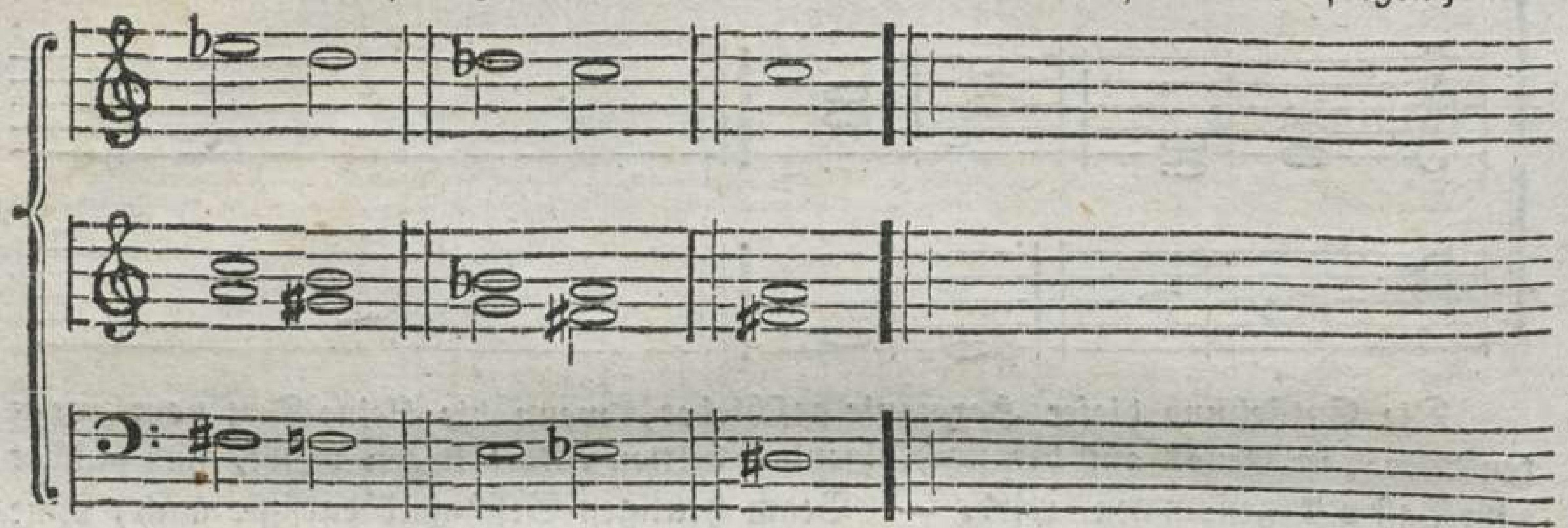
Die Ursach dieser Auflösung in vier verschiedenen Tonarten ist: wenn ein jeder Ton als eine Terz des dritten Akkords, oder als die große Septime der Tonart selbst, angesehen wird, wie hier c♯ von D moll; h♭ oder a♯ von h moll: E von f moll, und g als f× von gis moll.

Die große Septime ist jederzeit das Kennzeichen einer Tonart, worauf der halbe Ton höher die Tonart anzeigt, ausgenommen, wenn eine diesem Akkord ähnliche Harmonie, welcher ein dritter Akkord seyn muß, nachfolgt:



§. 5.

Es dürfen auch mehrere kleine Septimen-Akkorde nach einander folgen; als:



Wenn der Baß des zweyten und vierten Akkordes in e♯ und d♯ verwandelt wird; dann sind es vier kleine Septimen-Akkorde. Bey der Umwendung dieser beyden Akkorde wäre es nicht nöthig, da sie dadurch selbst zu kleinen Septimen-Akkorden werden. Die Ursach ist die Retardation der obern oder untern Stimme.

§. 1.

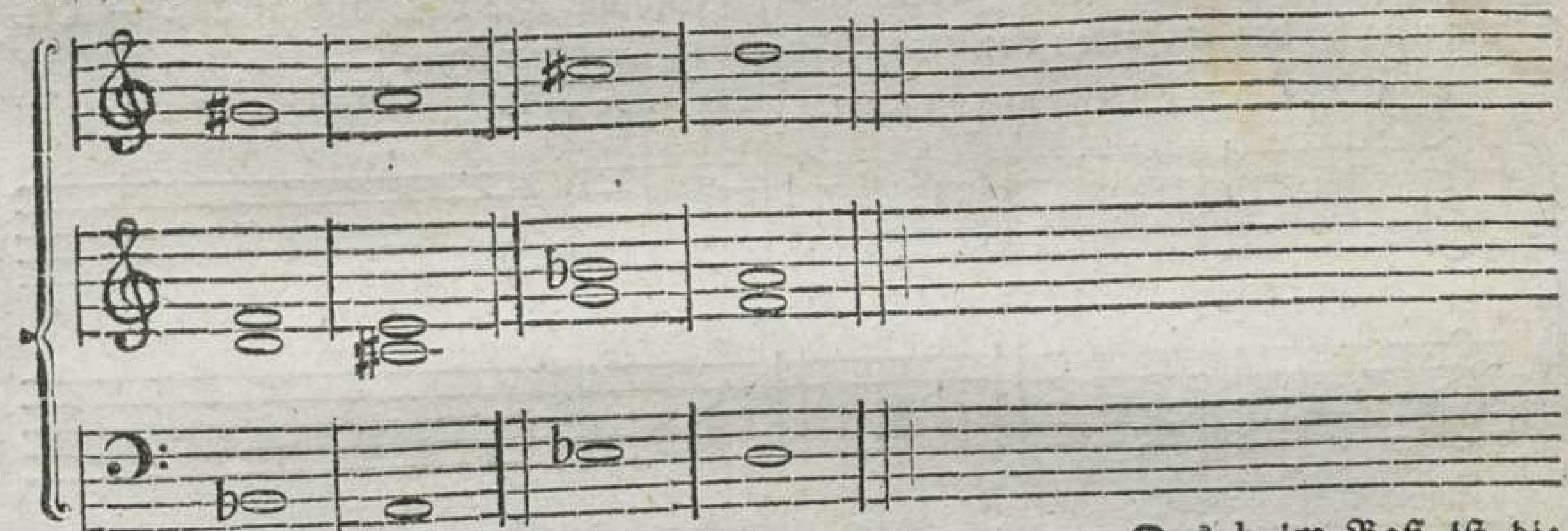
Bey der heutigen Setzart kommen auch noch chromatische und enharmonische Akkorde vor, welche eine Ausnahme des vorhergehenden sind.

Ein chromatischer Akkord heißt: Wenn ein Akkord aus Intervallen von zwo verschiedenen Tonarten zusammen gesetzet ist, wo das darinn vorkommende ♯ nach seiner Anzeige (einen halben Ton höher) in den ersten Akkord aufgelöst wird. — Im Grunde ist ein solcher Akkord nichts anders als ein dritter Akkord, dessen oberste Terz in ♯ verwandelt wird; als:



Der

Der erste Akkord ist der dritte Akkord von C. Durch die Umkleidung des f in e♯ wird es zur übergroßen Sexte, welche Anlaß giebt, in die Tonart fis zu gelangen, weil dieses e♯ die Terz des dritten Akkords von fis ist. Auch die Vermischung mit ♯ und ♭ durch die übermäßig große Sexte giebt einen Beweis, wie z. B.



Die Auflösung dieser beyden Beyspiele besteht hierinne: Das b im Baß ist die Terz des zweyten Akkords in D moll; die übermäßig große Sexte g♯ bestimmt den dritten Akkord von A moll; mithin gehört dieser aus zwo verschiedenen Tonarten zusammen gesetzte Akkord in das chromatische Geschlecht. — Seine Auflösung geschieht in der Oktave, nämlich im dritten Akkord von D moll: auch darf er in den ersten Akkord von A moll aufgelöset werden.

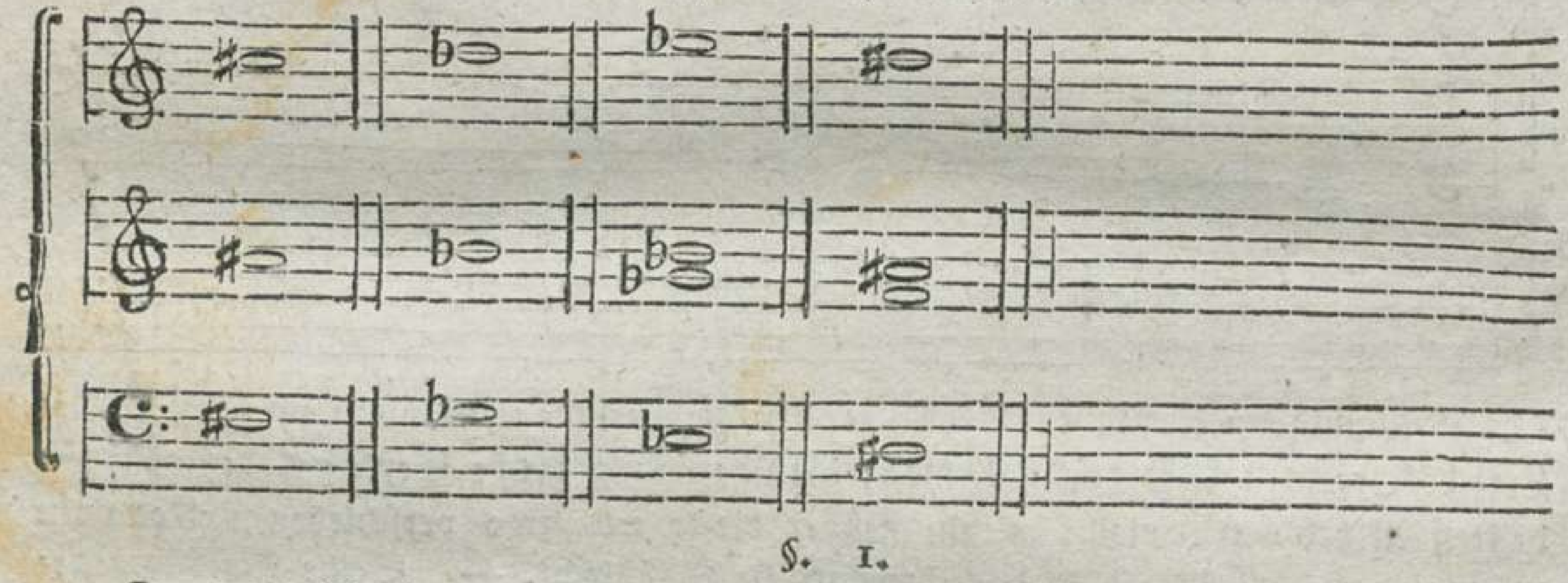
§ 2.

Die Entstehung ist der widrigen Bewegung zuzuschreiben. Wird aber das g♯ in ♭ umgekleidet; alsdann ist es der gewöhnliche dritte Akkord von e♭ oder dis, der auch in den ersten Akkord von dis aufgelöset wird. Eben so ist es auch mit dem zweyten Beyspiel in e♭ oder dis beschaffen. —

§. 3. Die enharmonische Schreibart ist nichts anders als eine Verkleidung von ♯ in ♭, oder von ♭ in ♯. — Die Griechen machten wohl einen Unterschied zwischen der Wirkung diser Setzart und der zwo vorhergehenden. — Ihre Blas-Instrumente hatten die Diatonik wie bey uns, ausgenommen, wo sie einen übermäßig lauten Ton (enharmonisch) wollten hören lassen, welches gleichsam so viel als unser Ausrufungszeichen (!) bedeutete. — Durch die Gewalt des starken Blasens stieg der Ton, wurde schärfer und höher; und wegen diesem zuweilen seltenen Ton konnten sie das Herz der Zuhörer in eine starke Bewegung setzen. — Besagte Instrumente wurden durch verschiedene Piano und Forte zur Vorstellung der Gemüthsruhe oder Unruhe gebrauchet. — Einiges Aehnliche können wir noch mit

mit der Laute beweisen, welche vielerley verschiedene Forte und Piano hören läßset. — Die hierauf angebrachte Bebung kömmt der Enharmonik ziemlich nahe, *xc.* Eben diese Bebung, wenn sie durch einen Druck auf einem Violon, Violonzell, oder einer Violin vorgetragen wird (sforzando), macht eine besondere Wirkung! — Man fährt, wenn das Stück piano war, gleichsam wie vom Schlaf auf. — Dieses mag noch der Schatten von jener Musik der Griechen seyn. —

Beyspiele der enharmonischen Schreibart:



§. 1.

Der dritte Theil der Komposition enthält die Schreibart der Harmonie. Diese besteht aus drey verschiedenen Bewegungen: deren erste der Modus rectus, oder die gerade Bewegung genennt wird, diese wird gebraucht, wenn zwo Stimmen in gleicher Bewegung fortschreiten, auch meistentheils Terz- oder Sextengänge enthalten. — Bey dieser Bewegung wird auf die Rangordnung der drey Hauptakkorde nicht gesehen, weil auf den zweyten Akkord der erste auch folgen darf; und auf den dritten der zweyte, welches sonst nicht geschieht; als:





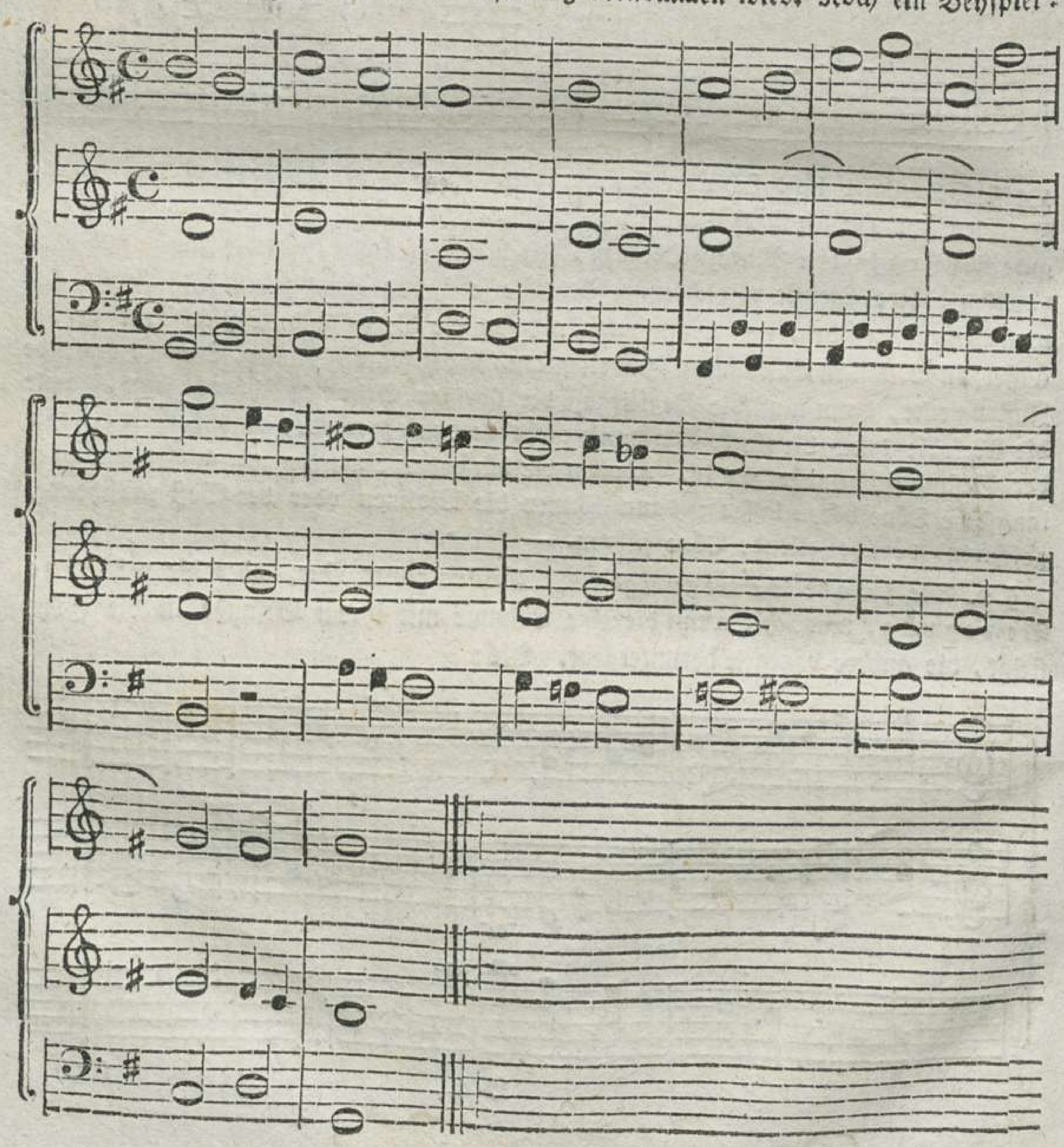
Diese Schreibart läßt sich überall anwenden. In Oboe= Flöten= oder Klarinet= Parthien kommen die Terz= und Sextengänge sehr gut; zwo Oboen machen eine gute Wirkung in den Mittel=Oktaven, selten in der Höhe, wo die Flöten und Klarinetten bessere Dienste verrichten. Bey Verfertigung eines jeden Musikstückes hat man hierauf zu sehen. — Manchmal kommen die Terz= und Sextengänge beyder äußersten Stimmen willkommen, zuweilen auch in den Mittelstimmen. Sind es blasende Instrumente, dann muß die Begleitung der übrigen Stimmen schwach seyn, damit die Melodie durch die starke Harmonie nicht verdunkelt werde, insonderheit, wenn der Gesang schön oder gut ist. Sollen die blasenden Stimmen nur aushalten, oder langsame Töne hören lassen; dann können die Violinen oder der Baß rauschende, geschwind vorüber eilende Töne führen. —

§. 2. Die zwote Bewegung heißt Modus contrarius, oder die widrige Bewegung, nämlich, wenn die eine Stimme mit ihrem Gesange in die Höhe steigt, die andere dagegen heruntergeht. Als:



Auch diese Bewegung zwoer Stimmen läßt sich überall anbringen: doch ist sie meistentheils in Kunstsachen zu gebrauchen. — Sowohl in den Mittelstimmen, kurzen Solis in Blas-Instrumenten, als im Baß macht die widrige Bewegung eine gute Wirkung. In Fugen, Allabreven und Chören wird sie sehr oft angewendet. —

§. 3. Außer der Komposition ist sie beym Generalbaßspielen auch sehr nothwendig, da sollen beyde Hände zusammen rücken, oder von einander weichen, wenn auch schon die Harmonie zuweilen nicht vollständig vernommen wird. Noch ein Beyspiel:



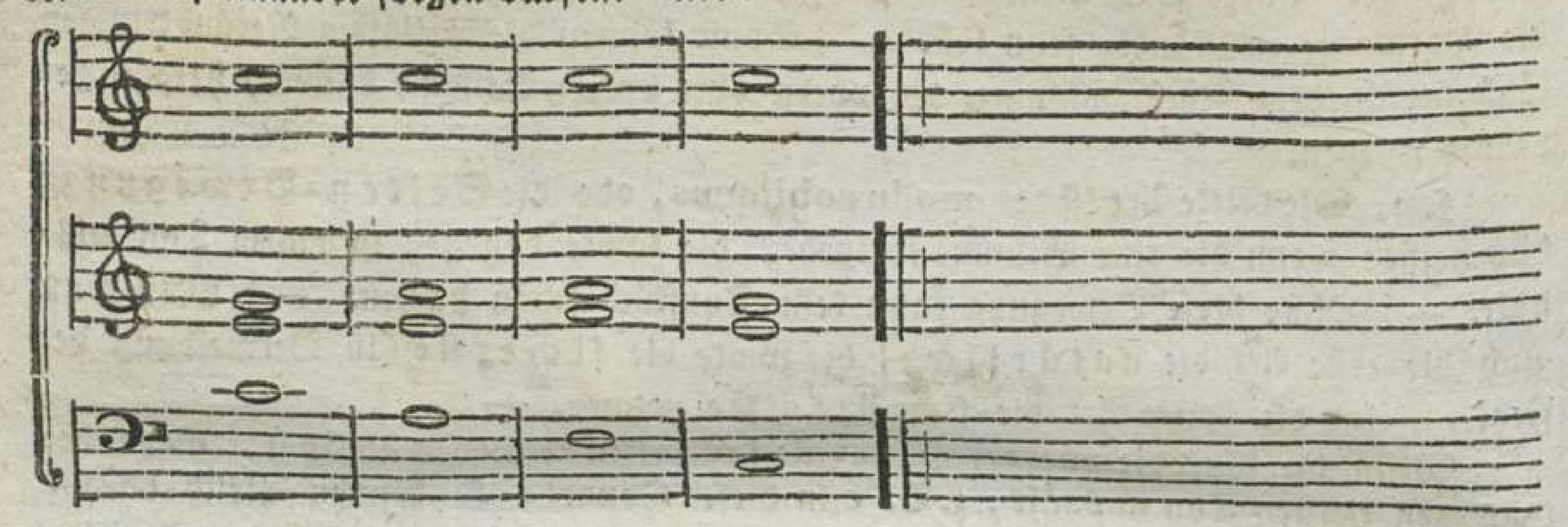
Bloß die erste Violine und der Baß halten sich ganz genau an die widrige Bewegung. Unter drey Stimmen kann sie nicht beobachtet werden, wenn anders die Harmonie vollständig seyn soll. — Sonst können die artigsten Veränderungen auch verschiedene Nachahmungen der obern oder untern Stimme dadurch heraus gebracht werden.

§. 4. Die dritte Art ist der modus obliquus, oder die Seiten-Bewegung; das heißt: wenn die eine Stimme fortgeht, die zwote dagegen in einem Ton aushält. — Ohne diese Bewegung kann kein Tonstück schön heißen. — Man kann auch die erste Art die natürliche, die zwote die sicherste (in Vermeidung der Fehler), und die dritte Art die künstlichste nennen. —

Wenn die Melodie mit der Harmonie des ersten Akkordes anfängt, wozu der Baß den tiefsten Ton aushält, z.B. c in dieser Tonart; so können gleich darauf die Harmonieen des zweyten und dritten Akkordes nachfolgen, indeß der Baß beständig c aushält. — Nur der Anfang und das Ende müssen im ersten Akkord seyn. z. E.



§. 5. Diese Setzart erlaubet auch, daß drey vollkommene oder erste Akkorde unmittelbar auf einander folgen dürfen. Als:

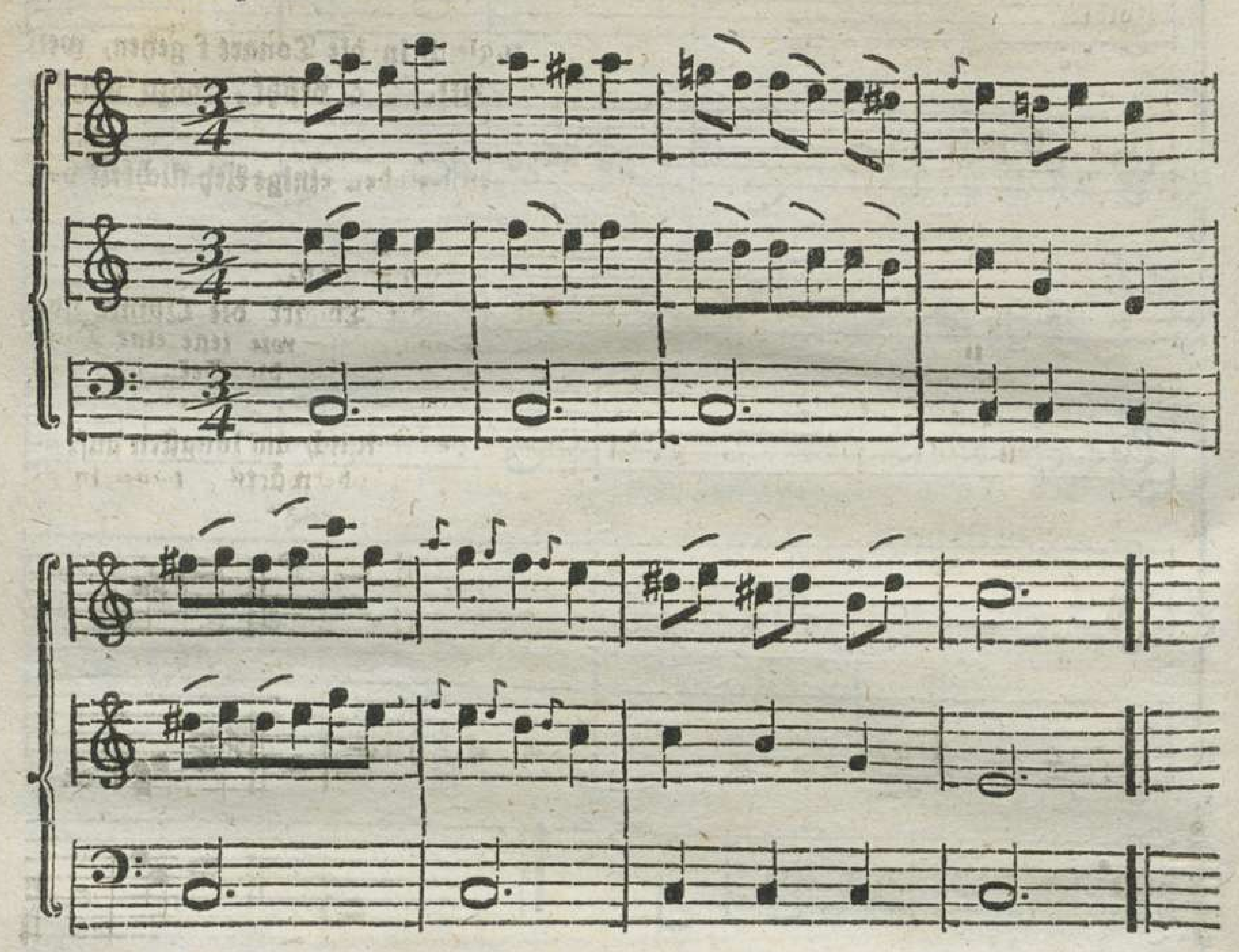


§. 6. Der modus obliquus leidet auch die chromatische und enharmonische Schreibart. Die sogenannten Vorschläge, wodurch außerordentlich fremde Harmonieen entspringen, die itziger Zeit gewöhnlich sind, werden auch hier gebraucht. Z. B.



Der modus obliquus zeiget sich hier fast durchgehends; dabey sind die retardirenden Töne in jedem Takte zu finden. Die chromatische und enharmonische Harmonie findet man im 8, 9, 10= und 11ten auch noch im 13. und 20. Takt.

§. 7. Die itzigen so stark zur Mode gewordenen Vorschläge verdienen auch noch hier angeführt zu werden.



Die Vorschläge, wenn sie nicht so oft, wie hier, vorkommen, gefallen, wenn sie in Klavier=Parthien angewendet werden. In geschwinden Passagen anderer Instrumenten mögen sie auch noch angehen, nur bey langsamen Stücken sehr selten.

Von der Ausweichung.

§. 1. Eine jede Tonart geht gerne in ihre anverwandte, als nächst anliegende Tonart, wegen einiger Aehnlichkeit der Harmonie, z. B. der zweyte Akkord in g heist c, und hat, zum Unterschied vom ersten Akkord c, die Sexte a bey sich.

§. 2.

§. 2. Will man nun in die Tonart g gehen; so dienet der erste Akkord in c zugleich als zweyter Akkord in g, worauf sein dritter Akkord und auf diesen der erste Akkord nachfolget. —

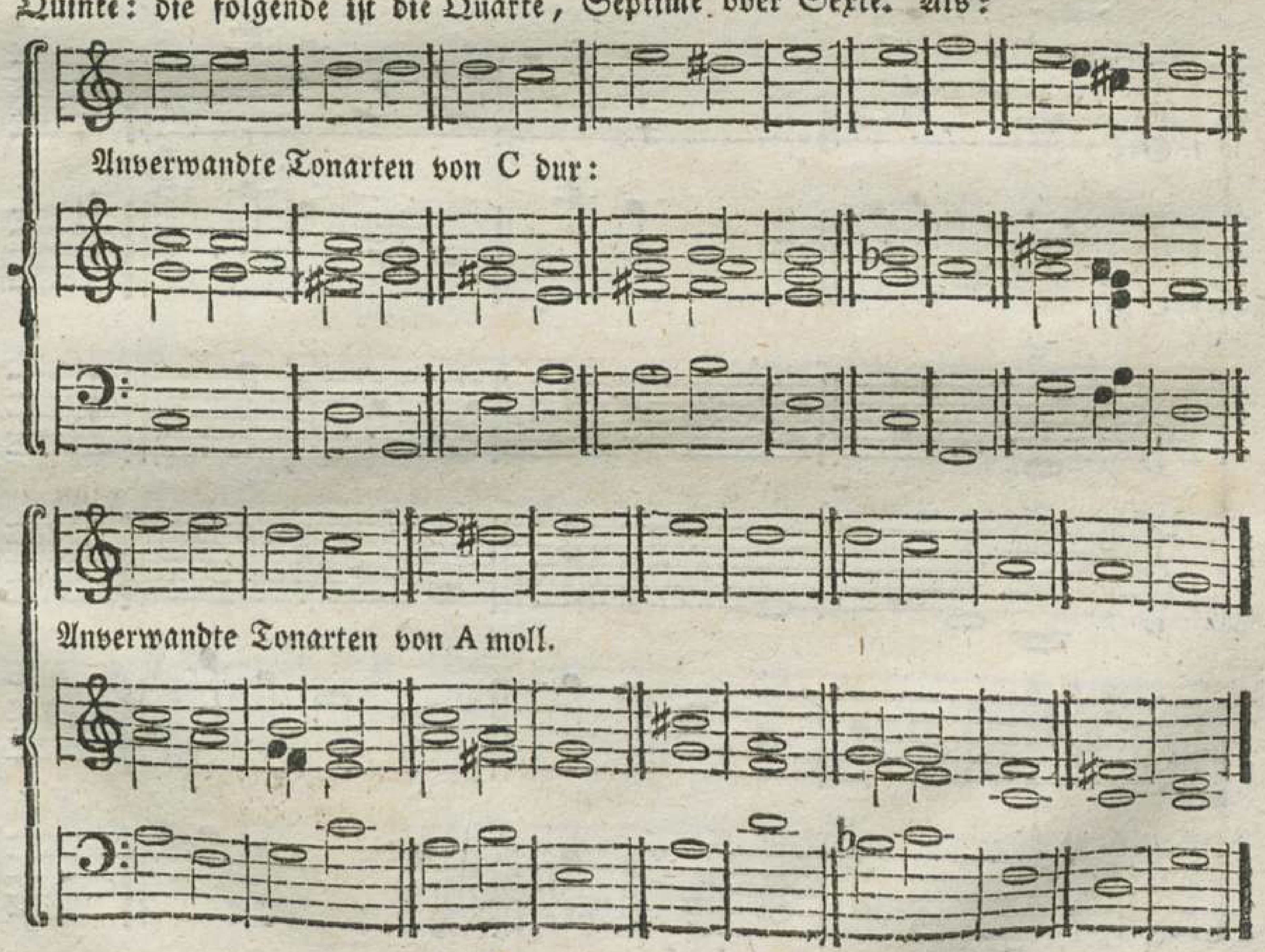
§. 3. Vom ersten Akkord in c kann man auch zugleich in die Tonart f gehen, weil ihr dritter Akkord die ganze Harmonie vom ersten Akkord c besitzt, wozu nur die Septime b hinzukömmt. —

§. 4. Ein jeder Akkord, der mit der Harmonie eines fremden einige Aehnlichkeit hat, mag auch nach dieser fremden Tonart behandelt werden.

Von den anverwandten Tonarten.

§. 1. In den Dur-Tonarten ist die nächst anverwandte Tonart die Quinte über sich; die zwote ist die Sexte: diese ist eine Moll-Tonart, so wie jene eine Dur-Tonart ist. Die dritte Ausweichung mag in die Quarte oder in die Sekunde, auch wol in die Terz geschehen.

§. 2. In den drey ersten Ton-Arten hält man sich gemeiniglich am längsten auf. — In den Moll-Tonarten ist die Ausweichung in die Terz oberwärts, dann in die Quinte: die folgende ist die Quarte, Septime oder Sexte. Als:



§. 2. Tabelle aller 24 Ton-Arten:

Zu mehrerer Bequemlichkeit der Anfänger habe ich die Vorzeichnung aller 24 Tonarten, nebst den einer jeden Tonart zugehörigen drey Ur-Harmonien hier beygefüget. — Die weißen Noten zeigen die tiefsten Grundbässe, mit welchen man bey Setzung des Basses abwechselt. Auch die Verwandtschaft einer jeden Tonart, z. B. g dur hat oberwärts zwo Tonarten c und a; und unterwärts zwey, nämlich D und h, nebst seiner Unterterz e moll.







§. 1. Von Doppel-Akkorden.

Eben so ist es auch mit diesen beschaffen. Die Aehnlichkeit, die ein Akkord mit einem andern hat, macht auch seinen Gebrauch gedoppelt, woraus ganze Reihen Septimen-Akkorde entspringen, die zu den schönsten Fugensätzen Gelegenheit geben. — Sie bestehen darinne: ein jeder Akkord ist zugleich ein dritter Akkord einer andern Tonart. z. B. der erste Akkord E dur kann zugleich für den dritten Akkord in A dur gelten: und dieser ist auch der dritte Akkord von D dur; nun darf dieser zu gleicher Zeit auch die Stelle des dritten Akkordes in G dur vertretten ꝛc. — Alle diese Akkorde führen die Septime bey sich, da sie aus einer Verbindung mit dem ersten und dritten Akkord bestehen; als:



Von einigen besondern chromatisch-enharmonischen Sätzen:

§. 2. Diese kommen selten vor: Zu rechter Zeit angebracht, machen sie eine gute Wirkung. Der modus contrarius erzeugt sie alle. Z. B.

Die dritte im ersten und die vierte Note im zweyten Beyspiele zeigt uns die übergroße Sexte, welche von dem tiefsten b im Baß eine Anzeige auf D moll giebt, und von dem höchsten Ton G ♯ auf A moll. Diese Harmonie ist, wie bereits gesagt, aus zweyerley Tonarten zusammen gesetzt, und gehört unter das chromatische Geschlecht. Die Nähe vom Grundton des ersten Akkordes von A, sowohl im Baß als in der Oberstimme bestätigt sein Daseyn. — Die vierte Note im dritten Beyspiel sollte in E moll aufgelöset werden, wird aber hier in eine ähnliche Harmonie, nämlich in den dritten Akkord von A moll aufgelöset. —

§. 3. Nun trift man auch die kleine Sexte an, welche durch den einen halben Ton höhersteigenden Baß in eine Quinte verwandelt wird, auf welche in dem Verfolg die ganz kleine Terz nachtritt; als:



Die erste Harmonie ist nur ein enharmonischer Satz, eigentlich der dritte Akkord von Fis moll, dessen unterste Terz hier im Baß erscheint. — Der nachfolgende Akkord ist sein erster Akkord, und das darauf kommende a b, nebst dessen Terz C macht den Uebergang in den ersten Akkord von G, und wird durch das Liegenbleiben des Basses gerechtfertiget. Die zweyte Harmonie im andern Beyspiel ist ebenfalls enharmonisch; und weil das b anticipiret, und gleich darauf die Stelle des a ♯ vertritt; so zeigt es durch das nachkommende fis im Baß den 3ten Akkord von h moll an, wenn d b und h b in ♯ umgekleidet werden. Auf der Orgel und dem Klavier lassen sich dergleichen Sätze anwenden, jedoch selten. — Auf der Violine, Oboe und Flöte sind sie, weil eine andere Fingersetzung mehrentheils erfodert wird, nicht so gut, außer mit Beyhilfe des Gehörs, zu gebrauchen.

Von falschen Kadenzen.

§. 1. Eine Kadenz heißt: wenn der letzte Ton im Baß nicht in den ersten Akkord seines vorhergehenden dritten Akkordes dringet, sondern entweder einen Ton höher, als die Grundnote des dritten Akkordes ist: oder aber einen halben Ton tiefer gehet. Diese Art von Kadenzen macht, wenn sie nicht oft vorkömmt, eine Aufmerksamkeit, welche sich besonders in langsamen pathetischen Stücken zeiget:



Bey diesen 3 Beyspielen ändert sich der Baß, und macht die falsche Kadenz. Beym ersten geht der Baß nach der Kadenz einen Ton höher; beym Zweyten steigt der Baß durch G ♯ in A, und beym dritten Beyspiel fällt der Baß nach der Kadenz einen halben Ton tiefer. —

§. 2. Es giebt auch Sätze, wo sich die Oberstimme anders verhält:



Die zwey ersten Beyspiele zeigen hiervon. Das erste macht einen Triller auf der Terz des dritten Akkordes; diese aber geht darnach einen halben Ton tiefer, indeß daß der Triller noch fort dauert, wodurch der dritte Akkord in f entsteht, auf welchen der erste Akkord nachfolget. — Beym zweyten Beyspiel geht der Baß fort, welches sonst wider die Gewohnheit einer ordentlichen Kadenz ist. Das dritte Beyspiel zeigt das Gegentheil, da die Oberstimme sich fortbeweget. Diese beyden Beyspiele kommen oft in Fugen vor, wo der Baß oder die Oberstimme fortlauft. —

§. 3. Wenn die falschen Kadenzen zu rechter Zeit gebraucht werden, dann machen sie eine gute Wirkung, und können in den meisten Musikstücken angewendet

werden, wie man dieses itziger Zeit gar oft in Sinfonien, Chören und Arien hören kann.

Von der Imitation.

§. 1. Die allergenaueste Nachahmung einer Melodie durch eine andere Stimme heißt ein Canon. — Es können auch mehrere Stimmen nach einander die Melodie der anfangenden Stimme imitiren. Unter diese Klasse gehören diejenigen, welche aus zwey, drey und vier verschiedenen Schlüsseln bestehen. Andere, die von oben und unter sich können abgesungen werden, wobey zwey Personen gegen einander sitzen. Wiederum, wo die eine Stimme am Anfang und die andern am Ende zurücksingend anhebt: oder auch, die erste Stimme, wenn sie am Ende, fängt die nämliche Melodie einen Ton höher oder tiefer an, indeß die andere Stimme in ihrer Anfangstonart bleibt, bis sie auch ans Ende kömmt, da sie das Da Capo so wie die erste Stimme um einen Ton höher oder tiefer wiederholet rc. Wenn der Anfang der andern Stimmen nicht durch ein Zeichen :: angedeutet wird; so heißt es ein verschlossener Canon, der oft durch Nachdenken und Probiren muß aufgeschlossen werden, wobey die Mühe schlecht belohnet wird. — Diese Art Musik dient mehrentheils den Augen aber nicht den Ohren. — Ihre Erfindung hat man den Zeiten zu verdanken, wo die Melodie noch in ihrer Kindheit war: — Da sollte die Kunst dasjenige ersetzen, ich meyne durch die eingeschränkte Harmonie, was dazumal den Ohren mangelte. —

§. 2. Die Wiederholung eines Anfangsthema, entweder eine Oktave höher oder tiefer: oder in der nächst anverwanndten Tonart, nämlich in der Quinte heißt ein Fugensatz. —

§. 3. Die Nachahmung oder Wiederholung eines Thema; desgleichen eine singende Figur oder Passage soll in allen Musikstücken angewendet werden, von dem längsten bis zum kürzesten Stück — sonst kann keine Menuet schön heißen, wenn nicht ihr Anfang oder ein Theil der Melodie wiederholet wird. Von den zwey vorhergehenden Imitationen sind hier Beyspiele:

Ein Canon mit vier Stimmen:

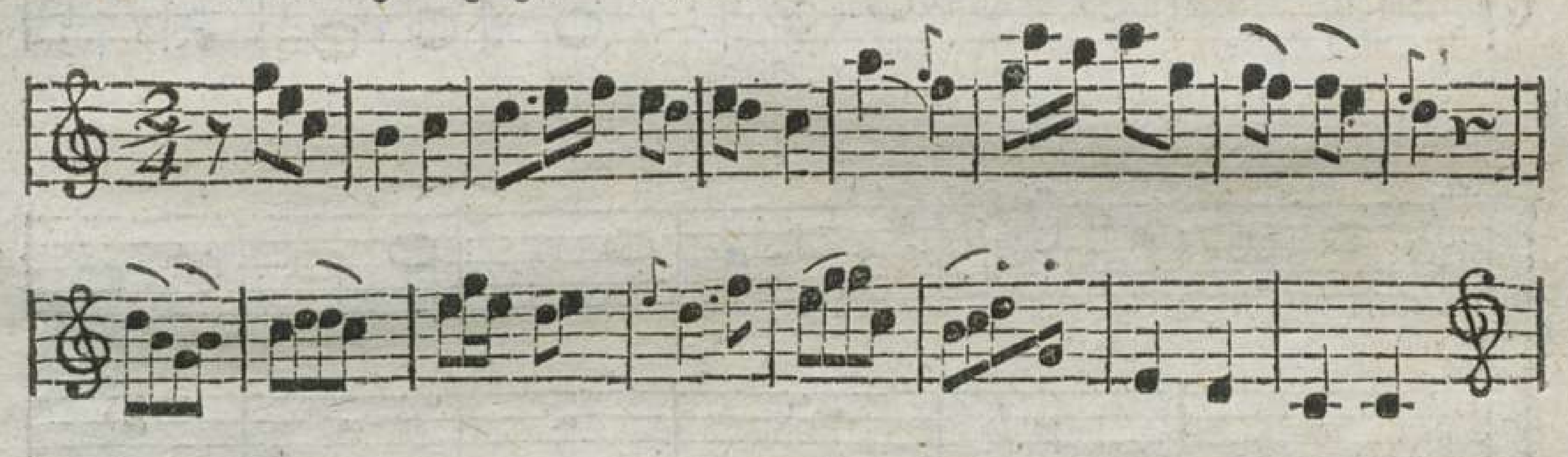


§. 4. Eine jede Stimme tritt einen Takt später ein. — Ein jeder Canon hat dieses Sonderbare, daß er einen Anfang aber kein bestimmtes Ende hat; mithin muß man deswegen untereinander überein kommen. Alle die vorher gesagten Arten hieher in Noten zu setzen; würde zu viel Raum einnehmen, zumal sie in andern Büchern hinlänglich beschrieben sind.

§. 5.

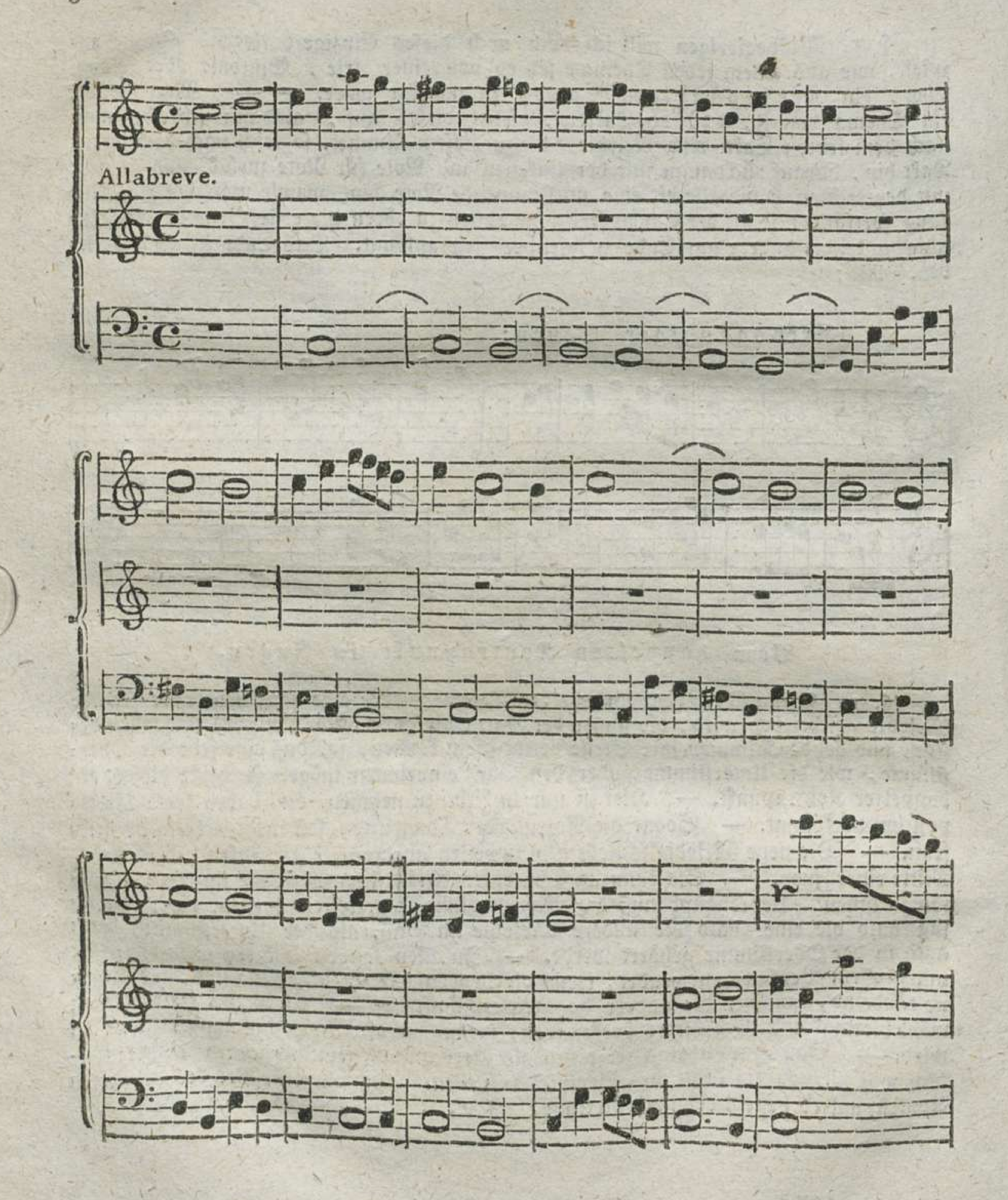
§ 5. Wißbegierigen will ich doch noch dieses Einzige vorlegen. Zum Beyspiele, wie aus einem jeden Thema, sey es von einer Arie, Sinfonie oder einem Chor, ein Krebsgängiger Canon zu machen wäre. — — Man wählt ein Thema von 8, 12, 16 Takten, setzet dieses auf, alsdann schreibt man nach dem letzten Takt eine Melodie, die zu diesem stimmet, sogleich nach dem letzten Takt hin, darauf rückt man mit der linken Hand Note für Note zurück, und schreibt mit der rechten Hand allezeit eine mitstimmende Note hin, womit man bis zum Anfang fortfährt: so ist der Canon fertig, welchen zu hören die erste Stimme vom Anfang und die andere am Ende zu gleicher Zeit anfängt. Das Ende ist nach Belieben. Als:

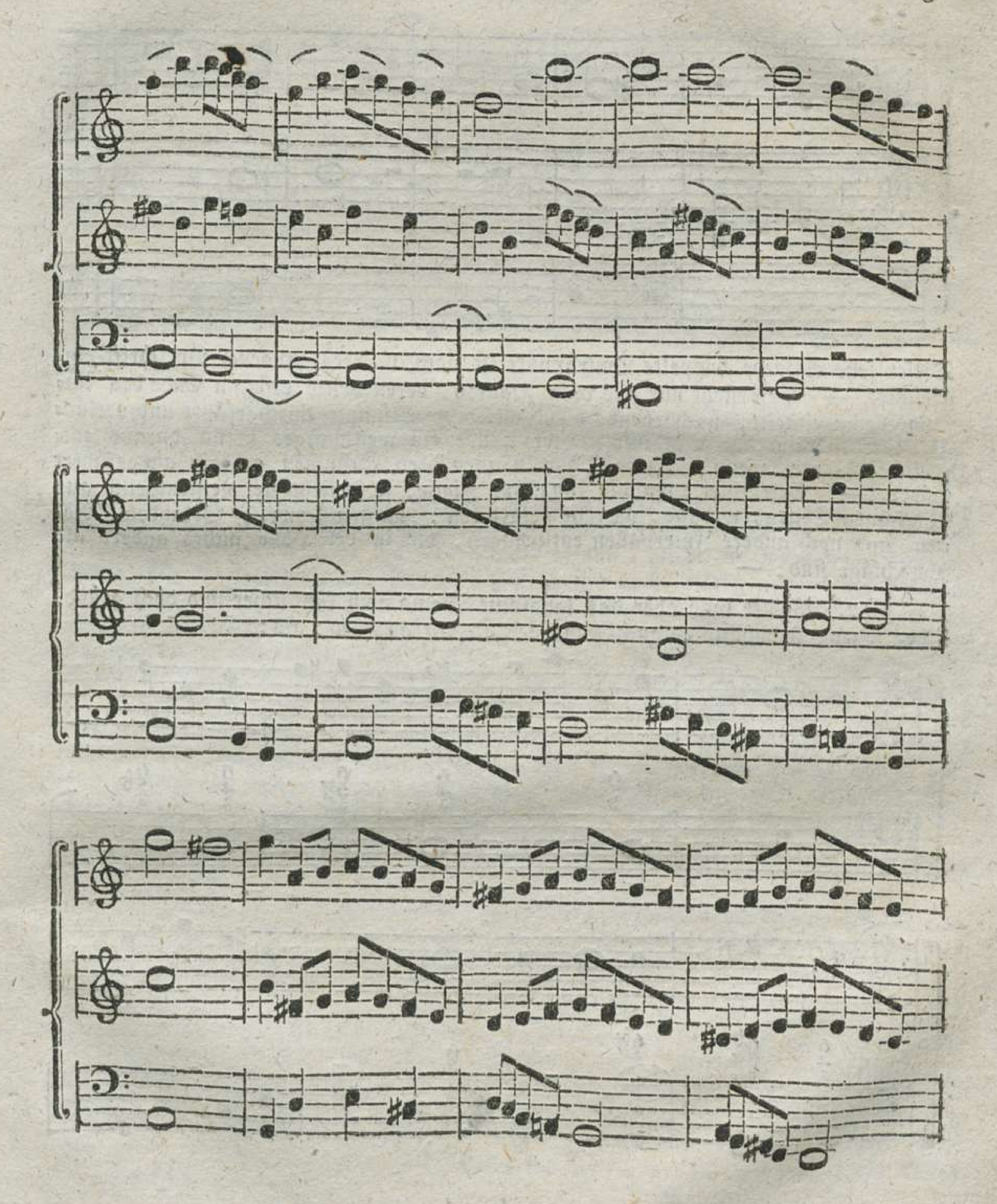
Krebsgängiger Canon:



Vom doppelten Kontrapunkt in Fugen.

§. 1. Wenn über = oder unter einer Melodie wieder eine ganz neue oder fremde Melodie geschrieben wird, die außer der Harmonie gar nichts ähnliches mit jenen besitzt, und beyde Stimmen ihre Stelle verwechseln können, so, daß eine jede die Oberstimme, wie die Unterstimme, oder den Baß einnehmen möge; so heißt dieses ein doppelter Kontrapunkt. — Hier ist nur in Acht zu nehmen, daß dabey keine Transposition vorkommt. — Sogar die Noten = oder Tongeltung soll mehrentheils ungleich seyn. — Die neue Melodie schließt sich zuweilen an die Alte an, insonderheit in der Mitte einer Fuge. — Sie kann auch in einer Mittelstimme, sogar im Baß sich hören zu lassen. Ueberhaupt muß die Verwechslung so getroffen werden, daß, wie gesag bald die eine bald die andere Melodie im Baß, als der Unterstimme, dann auch in der Oberstimme gehöret werde. — In allen langen Stücken wird diese Art mit großem Beyfall angewendet, wenn die beyden Melodien gefällig sind, wo die eine tändelnd, launigt, die andere dagegen ernsthaft ist — Eine jede Melodie mag wohl viermal und noch öfters vorkommen, wenn nur die Verwechslung gut getroffen wird. — Das Hauptthema zeigt sich als Herr und Regent des ganzen Stückes. — Ich will hiervon ein deutliches Beyspiel aufstellen. Die simpelste Art des doppelten Kontrapunktes besteht demnach hierinne: Z. E.


Allabreve.





Dieser sehr einfache doppelte Kontrapunkt ist nach vorhergegangener Vorschrift eingerichtet. — Er besteht nur aus drey Figuren, deren dritte erst am Ende des Anfangsthema eintritt, nachgehends durch alle drey Stimmen durchgeführt und verlängert werden kann, so daß mit leichter Mühe ein weitläufiges Stück daraus entspringen könnte, wenn eine jede Figur in allen drey Stimmen gehörig ausgeführet würde. — Betrachtet man die langsame Figur, so besteht sie meistentheils aus langsamen Tönen, woraus, weil sie retardiren, natürlicherweise Sekunden, Nonen, und noch andere Intervallen entspringen, die in der Höhe nichts anders als Vorschläge sind: —

§. 2. Wollte man aber das langsame Thema noch künstlicher und doch gründlicher setzen; so möchte es auch folgender Gestalt angehen, als:



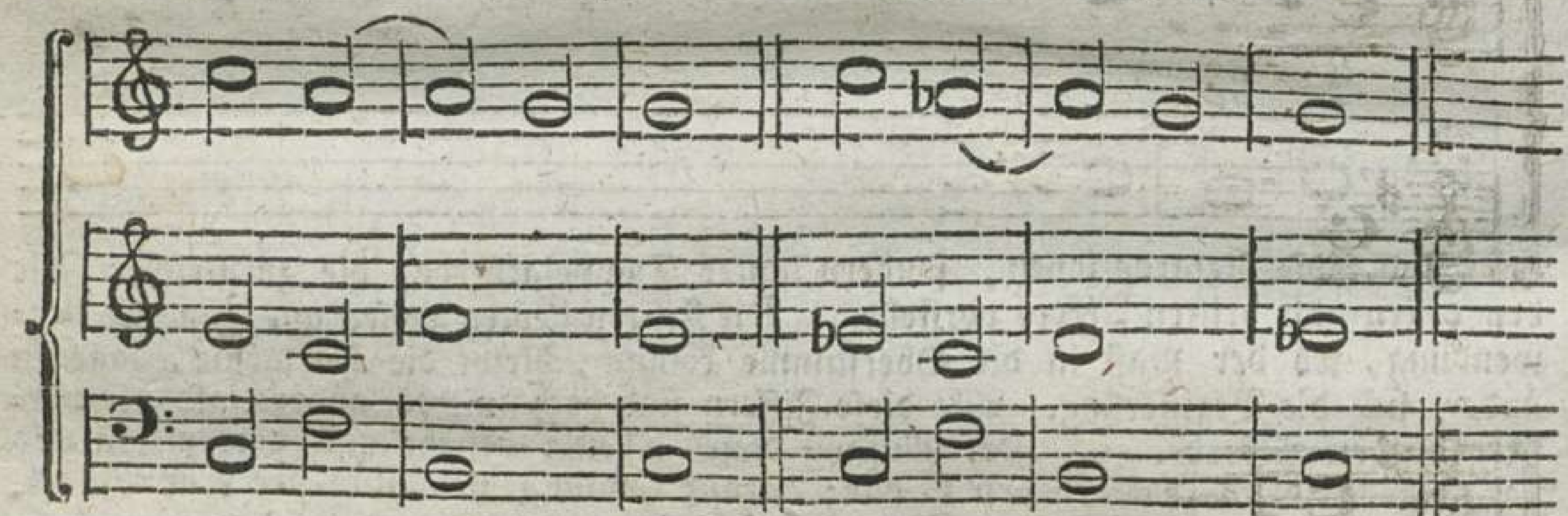


Hier sind keine Retardationen, sondern lauter Doppelakkorde, die zu gleicher Zeit den ersten und dritten Akkord vorstellen. Die Ziffern deuten dieses an. In der Umwendung, wo der Baß in die Oberstimme kömmt, bleibt die Harmonie, dagegen ändert sich die Bezifferung. Alle diese Ziffern sind doch nichts anders als die vorhergehenden Akkorde. — Der Anfang dieses Thema besteht aus dem ersten und nachfolgeden dritten Akkord von C dur; darauf kömmt gemeiniglich der erste Akkord, darnach der zweyte Akkord von G dur: auf diesen der dritte, und hierauf der Erste von G dur, aber auch zugleich der dritte Akkord von C dur. (ein doppelter Akkord) Auf diesen folgt der erste, zugleich auch der dritte Akkord von F dur (ein doppelter Akkord) hierauf erscheint der erste Akkord von F dur, und zugleich der dritte Akkord von b dur, (wieder ein doppelter Akkord). Nun kömmt der erste Akkord von b dur, und zugleich der dritte Akkord von dis dur, (abermal ein doppelter Akkord.) Auf diesen kömmt der erste Akkord von dis dur. Jetzo erscheint hier ein chromatischer Akkord nämlich d b / h / g, der nur dazu dienet, durch seine große Terz h in den ersten Akkord von C zu kommen. Nun kömmt die Umwendung vom zweyten Akkord von G dur, auf welche der dritte Akkord und hierauf der erste Akkord von G dur, sodann der dritte Akkord von C dur folgt: Auf diesen der Beschluß. —

§. 3. Alle diese Akkorde haben ihren Grund in den drey Urharmonien. — Der ganze Generalbaß und die Komposition gründen sich hierauf. — Zu bewundern ist es, daß Einige unter den neuern Komponisten nur zwey Urharmonien, einen konsonirenden und einen dissonirenden Akkord erlauben wollen. — Kein Verständiger kann läugnen, daß nicht in einer jeden Tonleiter zwey verschiedene Dissonanz= oder Septimen=Akkorde anzutreffen, deren eine von Natur die grosse, dagegen die andere die kleine Terz führet. — Da nun diese zwey Septi=

men = Akkorde hierinnen verschieden sind, und der erste vollkommene Akkord $\frac{5}{3}$ hinzutritt! — Wie können denn nun zwey Ur = Akkorde angenommen werden? — Endlich liegt an dieser verschiedenen Meynung nichts, wenn nur der Endzweck: das Ohr zu vergnügen, erlangt wird. Ein guter Gesang verlangt selbst die Rangordnung der drey Hauptakkorde. Man wird finden, daß auf dem ersten Akkord meistentheils der zweyte und auf diesen der dritte Akkord folgt, wenige Fälle ausgenommen, z. B. „ wo der Baß mit der Oberstimme, wie bereits gesagt worden, in Ter„zen oder Sexten gehen will, oder gar liegen bleibt." —

§. 4. Wenn auch der Gesang die grosse Terz im zweyten Akkord z. B. in C dur, oder die kleine Terz in C moll verlangt; so hat dennoch der Komponist die Freyheit, die Terz des dritten Akkordes im Baß zu setzen, wodurch dieser neue Septimen = Akkord durch die Harmonie des ersten Akkordes aufgelöset wird, als:



§. 5. Sogar, wenn zu der Harmonie des ersten Akkordes der Grundbaß des dritten Akkordes angegeben wird, mithin die Ziffern $\frac{6}{4}$ erhält; worauf die Harmonie des dritten Akkordes nachfolgt; so kann der Baß um einen halben Ton steigen, wodurch der kleine Septimen = Akkord der anverwandten Tonart A moll entspringt, warum? weil die Harmonie des dritteu Akkordes, welche auf den ersten Akkord folgt, liegen bleibt, und nur der Baß einen halben Ton aufsteiget. Auf diesen Akkord folgt sein erster, nämlich A moll, nach; hiervon bleiben wieder zwey Intervalle liegen, der Baß dagegen wendet sich zur Harmonie der Anfangstonart, als:



§. 6. Auf diese Art können noch mehrere Uebergänge sogar in entfernte Tonarten gemacht werden, welche alle durch die Retardation ihr Daseyn erhalten. — Alle Melodien in der Welt entspringen aus der Harmonie; durch ihre Zergliederung. Vermittelst der durchgehenden Töne werden sie an einander gereihet. Noch besser, wenn ihre Töne aus verschiedener Geltung bestehen. Zur grössern Vollkommenheit leiten sie, wenn stossende, schleifende, ziehende, bald starke, bald schwache Töne untereinander abwechseln; wozu auch die Vermischung mit Pausen ein Grosses beyträgt.

Anfang eines Fugensatzes in der Oktave:



Die Wiederholung akkurat zu treffen, besteht hierinnen: So wie das erste oder Anfangsthema in die nächst anverwandte Tonart gedrungen; so muß die Wiederholung in eben dieser Tonart angestellet werden, die sich aber kurz vorm Ende wieder zur Anfangstonart begiebt. — Um dieses zu thun, muß die grosse Terz vom dritten Akkord wieder erscheinen. Z. B. Beym Ende des Anfangsthema war c ♯ da, so muß bey der Zurückkehr in g auch wieder f ♯ vorkommen. — Während der Antwort muß die erste Stimme lange mit Pausen vermischte Töne vortragen, doch so, daß sie die Melodie der Antwort nicht stören. In der Hälfte, oder auch nur im dritten Theil der Fuge kann die eine Stimme auch laufende Passagen haben und gegen den Fugensatz hören lassen, insonderheit wenn der Baß den Fugensatz führet. Die Untersuchung der Fugen berühmter Meister lehret das Uebrige. — Wenn eine Fuge

 soll

soll ausgeführet werden, so müssen nach dem heutigen Geschmack etliche Takte Melodie, nämlich eine singende Figur in diese Tonart nach dem Anfangesthema und einer Antwort erscheinen; worauf das Fugenthema in der Oktave tiefer wieder herankömmt; nachgehends wendet es sich nach wiederholter kurzer Figur in die zwote anverwandte Tonart, nämlich hier in E moll, und fängt hierinnen den Fugensatz an: die Antwort hebt in h moll an, und endiget wiederum in E moll; worauf einige gebundene laufende Passagen kommen, und auf diese fängt das Fugenthema in der Tonart C dur wiederum an: die Antwort folgt in der Tonart G dur: hierauf mag aufs Neue die im Anfang vorgekommene singende Figur folgen, wornach einige laufende Passagen erscheinen. — Wenn diese ihre beliebige Länge zurückgeleget, dann wird der Fugensatz gesetzt, und wo möglich, folgt die Antwort einen Takt früher als Anfangs geschehen. — Gegen das Ende können wieder laufende Passagen vorkommen, wogegen eine oder zwo Mittelstimmen, zuweilen auch die Oberstimme den Fugensatz hören lassen. Nun kann auch eine Stimme, insonderheit der Baß, einen Ton aushalten; die andern Stimmen laufen indessen fort. Auf dieses gehen beyde das Fugenthema und seine Antwort einander auf dem Fuße nach, so daß die eine Stimme von der andern nur um einen halben Takt entfernt ist, worauf der volle Schluß folget. — Noch ist zu merken, daß bey einer Fuge keine förmliche Kadenz, ausgenommen am Ende, seyn darf.

§. 7. Anfang eines Fugensatzes in der Quinte.



Dieses Beyspiel hebt in der Quinte an, und endiget im Grundton. Hier muß bey der Wiederholung in der Anfangstonart eine kleine Veränderung in Betreff der Intervallen vorgehen. Der dritte Ton vom Anfang ist die grosse Terz von G, nämlich h; da muß bey der Wiederholung die grosse Terz von D genommen werden, nämlich f♯ wodurch das Ende in D geschieht. Hier wird beym Anfang der Wiederholung das zweyte Intervall verändert, so wie beym vorhergehenden Beyspiel am Ende. —

Diese beyden Arten von Fugensätzen sind die heutiges Tages noch gebräuchlichste. Die anderen Arten haben ihre Verdienste im vorigen Jahrhundert gehabt. Sie bestunden darinnen: den Anfang in der 2, 3, 4, 6 und 7 zu machen, worauf die Wiederholung nach jeder Art gemäß angestellt wurde. — Sie zeigten mit einander weit mehr Kunst als Melodie. —

§. 8. Von den durchgehenden Tönen.

Ohne diese kann kein Stück schön heißen. So nothwendig sie sind, so überkommen sie dennoch keine eigentlich ihnen zukommende Harmonie. Sexten- und Terzenweise dürfen sie zuweilen gehen: der Baß kehrt sich aber nicht hieran. — Im ersten Theil ist auch hievon eine Abhandlung, welche aber nur die Melodie und nicht die Harmonie betrifft. Eigentlich ist unter vier gleichen Noten die zwote und

vierte

vierte darunter begriffen, zumal in Achteln und Sechszehntelstönen. In geschwinden Sachen wird gar oft zur ersten Note eine Harmonie gesetzet, wobey die nachfolgenden drey Töne durchlaufen. — Man trift auch Fälle an, wo die zwote Note gilt, die erste hingegen als ein Vorschlag betrachtet wird.



Bey diesem letzten Beyspiel erkennet man deutlich, daß die erste Note von vier nur ein Vorschlag ist, der keiner Harmonie fähig, so wie alle übrige Vorschläge, obgleich hieraus der Ursprung der Nonen zu beweisen ist. — Noch findet man beym itzigen Geschmack, daß im manchem Gesang halbe Töne erscheinen, die gar nicht in die Anfangstonart gehören, wie bereits das vorhergehende Beyspiel zeiget, wo D♯ und C♯ in der Tonart C vorkommen. — Die vielen in eine Tonart nicht gehörigen halben Töne, sogar wo in der Melodie c♯ steht, dagegen der Baß c, oder umgewendet führet, gehören nur für das Fortepiano oder Flügel, wo der Ton sehr geschwind vorüber rauschet, aber nicht für Sing= Violin= Flöten= und Oberstimmen, da müssen sie nur wie ein Gewürz angewendet werden.

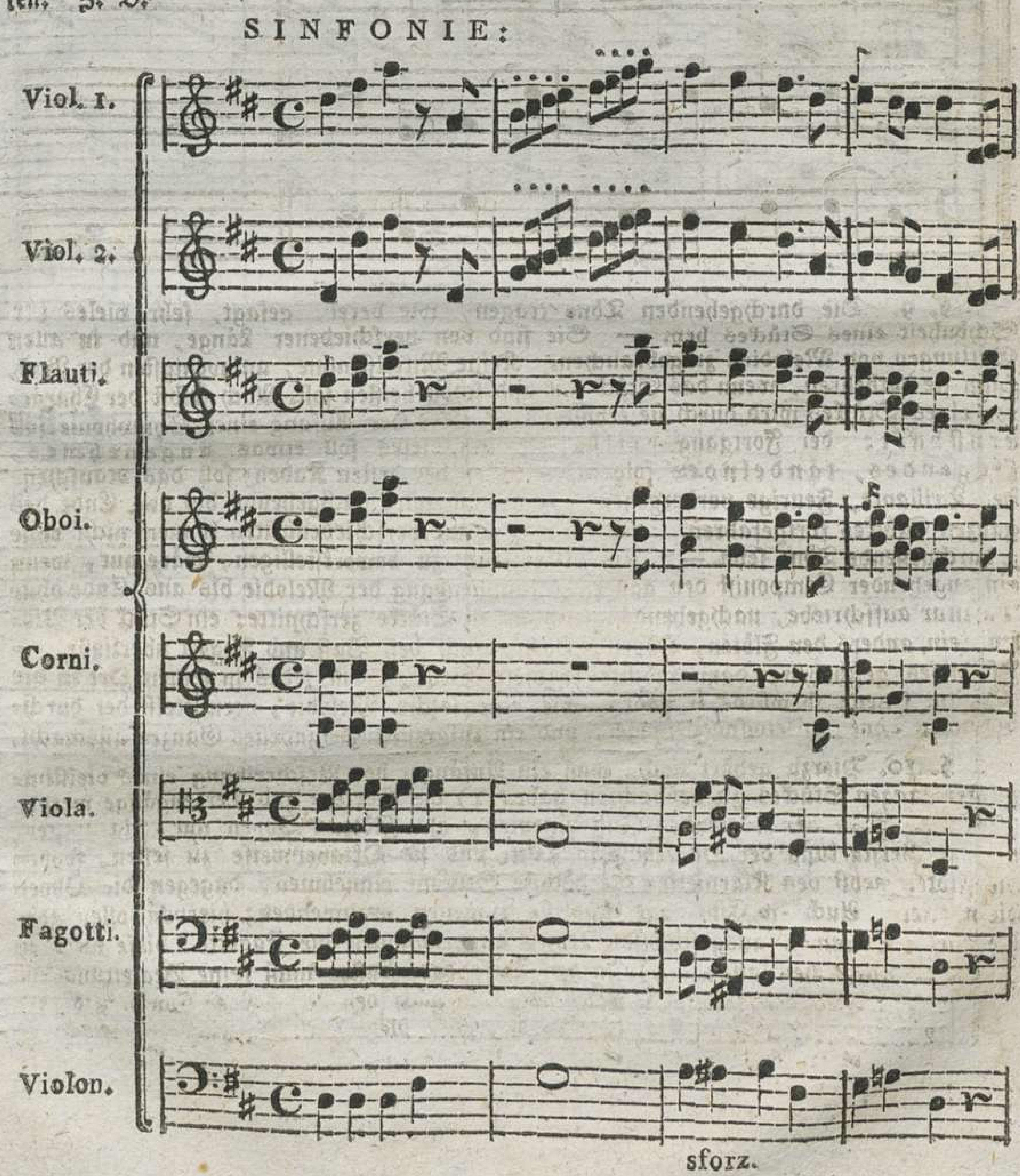
Vierter Fall, wo die erste Note von vier ein chromatischer Vorschlag ist.

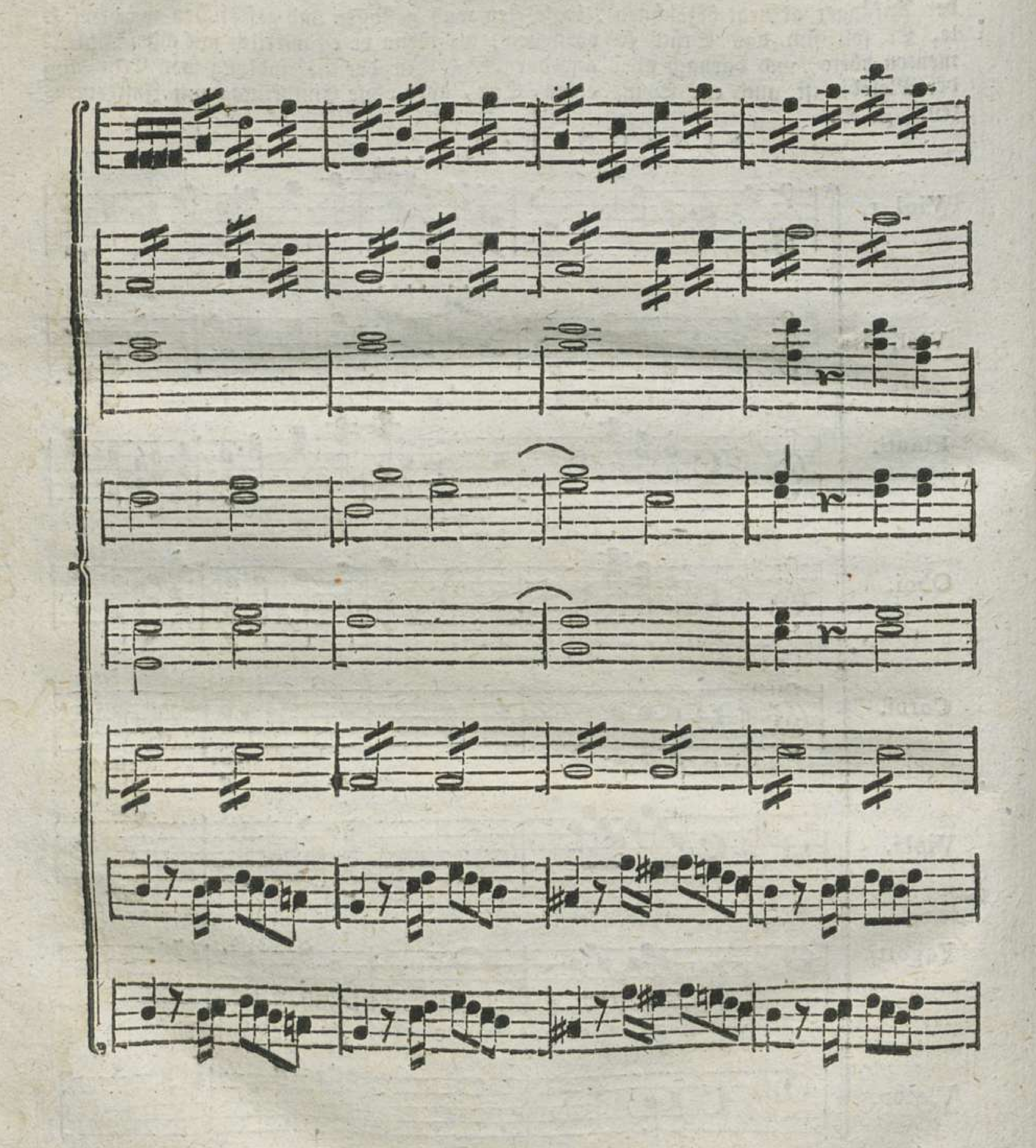


§. 9. Die durchgehenden Töne tragen, wie bereits gesagt, sehr vieles zur Schönheit eines Stückes bey. — Sie sind von verschiedener Länge, und in allen Gattungen von Melodien zu gebrauchen. Keine Mittelstimme, am wenigsten der Baß, kann sie entbehren, wenn das Stück gut und schön heißen soll. Auch selbst der Character eines Stückes wird durch sie erhalten: z. E. Der Anfang einer Symphonie soll ernsthaft: der Fortgang brillant; auf dieses soll etwas angenehmes, singendes, tändelndes folgen. — Bey der ersten Kadenz soll das Rauschende, Brillante, Feurige vorhergehen; — und so wird nachgehends bis ans Ende des ganzen Stückes fortgefahren. „Diese drey Hauptverschiedenheiten können nicht ohne „durchgehende Töne seyn. —" Um dieses leicht zu bewerkstelligen, wäre gut, wenn ein angehender Componist den ganzen Zusammenhang der Melodie bis ans Ende ohne Partitur aufschriebe, nachgehends gleichsam in Stücke zerschnitte: ein Stück der Violin, ein anders den Flöten, Oboen, Horn, auch den Baß und Fagott überließe. — Ist dieses geschehen, dann möchte er diese Stücke, ein jedes in seinen Ort in die Partitur setzen; so würde er finden, wie eine solche Melodie, vermittelst der durchgehenden Töne, an einander hänget, und ein zusammen gebundenes Ganzes ausmacht.

§. 10. Hierzu gehört noch, was ein Anfänger bey Beschreibung eines vielstimmigten langen Stückes zu beobachten habe: 1) die Sexten- und Terzengänge werden treflich in Solis bey blasenden Instrumenten, als Flöten, Oboen und Klarinetten. 2) Zur Verstärkung der Harmonie in Tutti sind sie Oktavenweise zu setzen, wobey die Flöten nebst den Klarinetten die höchste Stimme einnehmen, dagegen die Oboen die mittlere. Auch im Einklange sind sie zuweilen anzuwenden; hiervon sollen aber die Baß = Stimmen ausgeschlossen seyn, ausgenommen die Fagotte: diese möchten sich hierbey brauchen lassen. 4) In der Tiefe des Basses muß keine Begleitung mit Terzen oder Sexten vorkommen, wenn sie gleich nach den Regeln der Composition erlaubt wären, so würden sie doch dem Ohre mißfallen. 5) Die aushaltenden Töne in der Höhe werden gebraucht, wenn die Violinen geschwinde Passagen führen: der Baß geht hierbey mit starker Vermischung durchgehender Töne in Achtelsnoten ernsthaft fort, und zwar wohl besetzt. — Die gute Abwechslung mit Forte und Piano muß

der Anfänger akkurat bezeichnen, ingleichen was gestossen und geschleifen werden solle. Er soll sich das Stück so vorstellen, als wenn er es wirklich mit allen Instrumenten hörte, und darnach alles anordnen. — In der Abhandlung von Erfindung der Melodie ist auch ein Symphonien-Satz, aber ohne Eintheilung mit Instrumenten, z. B.



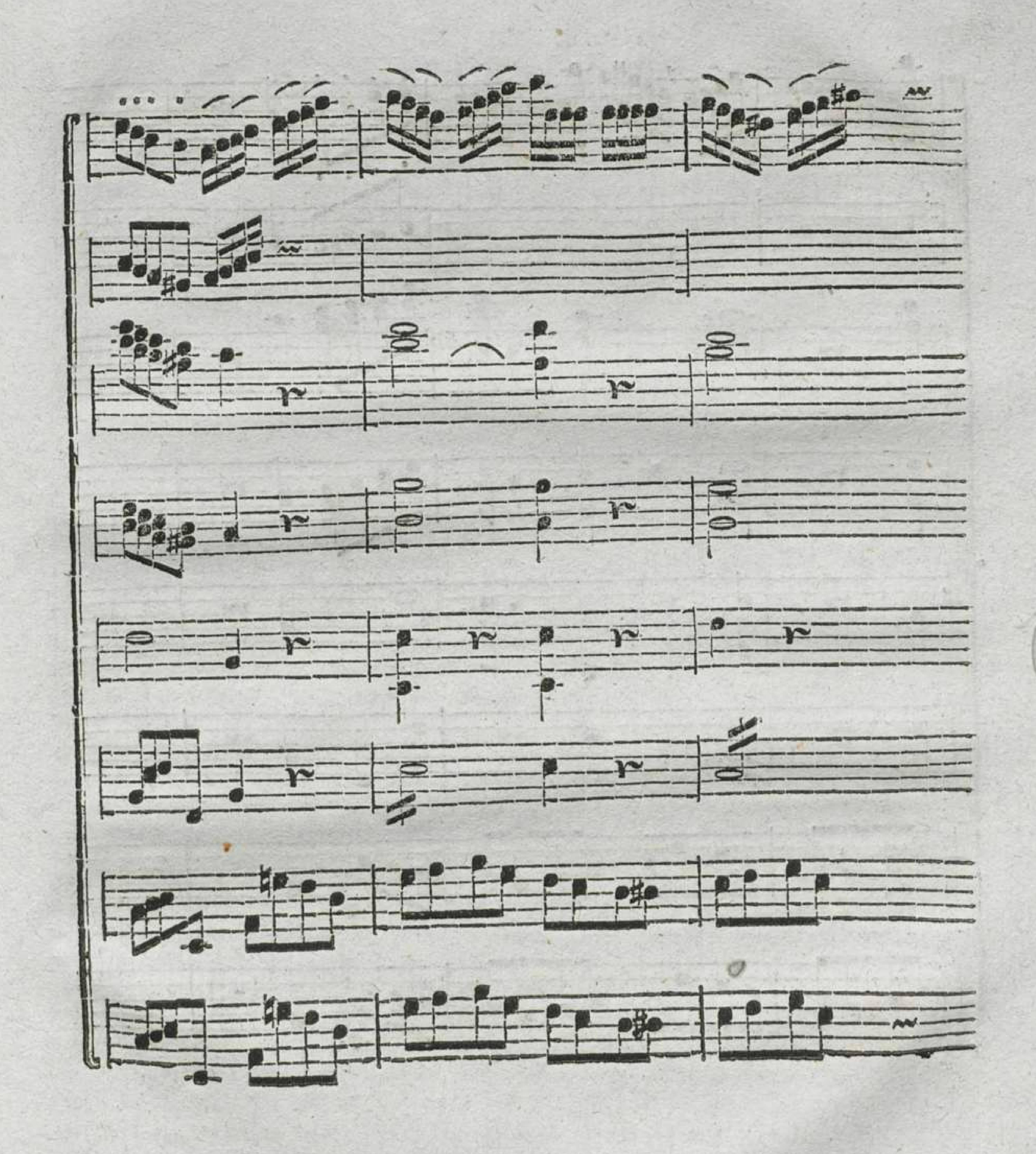





forz.
forz.


unis.







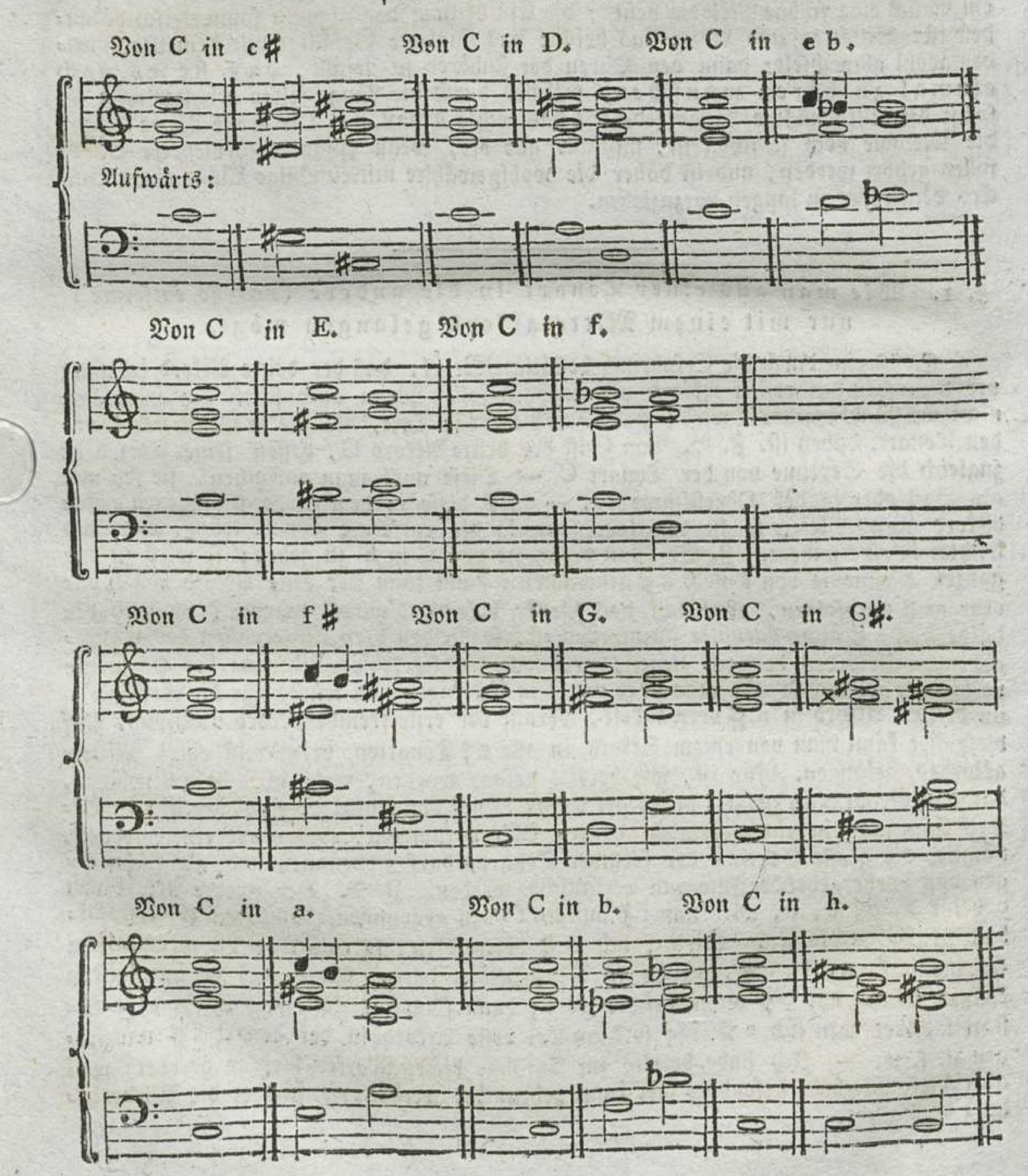
§. 11. Von der Länge einer Symphonie, des Quatuors, Konzerten, wäre noch Etwas zu sagen: Z. B. ob die Länge oder Kürze zu wählen sey? Ich meyne, wenn ein Stück eine schöne Melodie besitzt: die Eintheilung der Figuren symmetrisch behandelt ist: Schatten und Licht; das heißt: das singbare Gefällige mit dem Rauschenden wohl abwechselt: dann den Ohren der Zuhörer so gefällt, daß sie es noch einmal zu hören wünschen, welches durch die Länge selten erhalten wird — so ist die mittelmäßige Länge jederzeit das rechte Maaß. — Die große Länge, wenn die Melodie noch so schön ist, mißfällt gar oft, wenn zumal noch mehrere Stücke sollen gehört werden, und ist daher die wohlgewählte mittelmäßige Länge eines Stückes denen gar zu langen vorzuziehen.

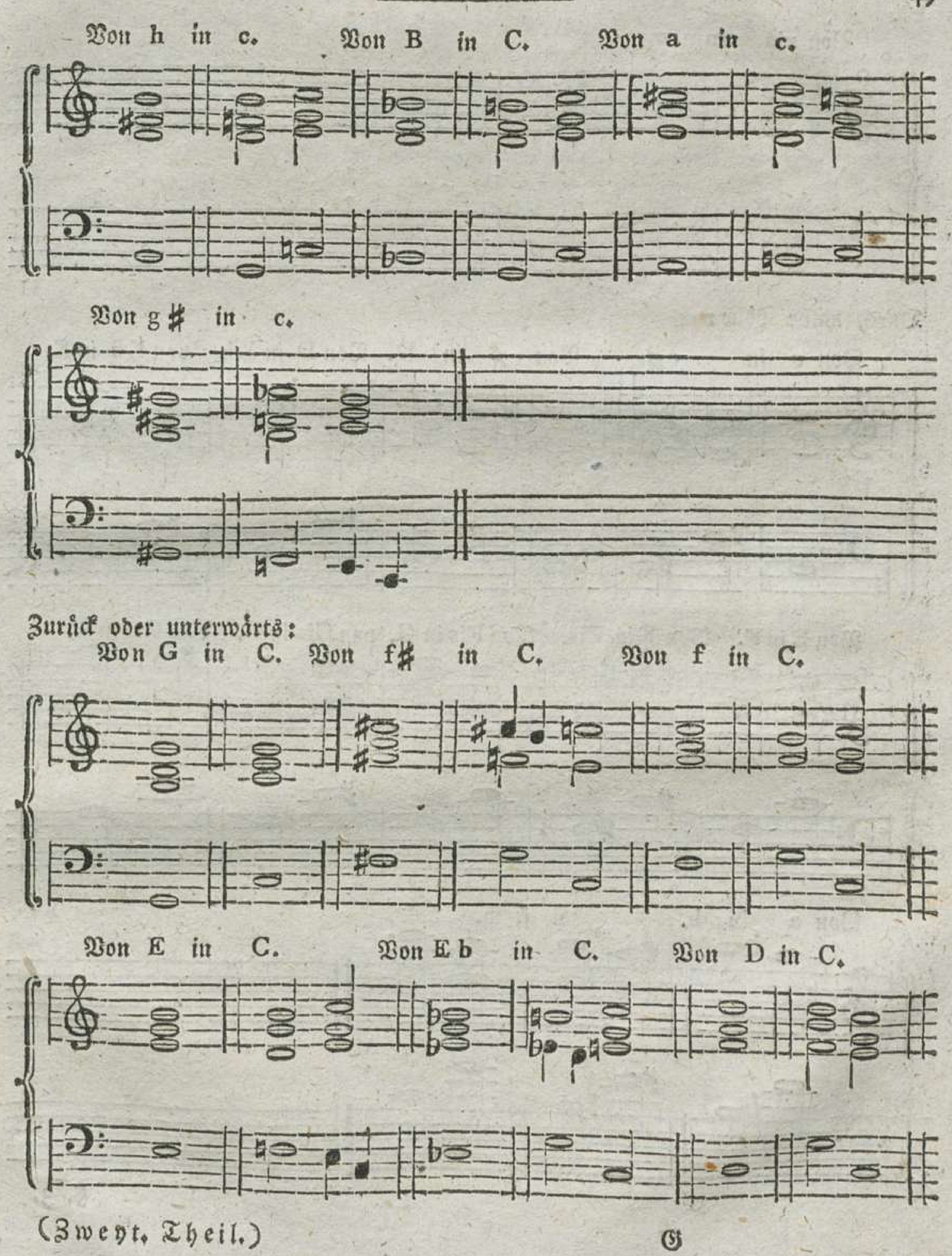
---

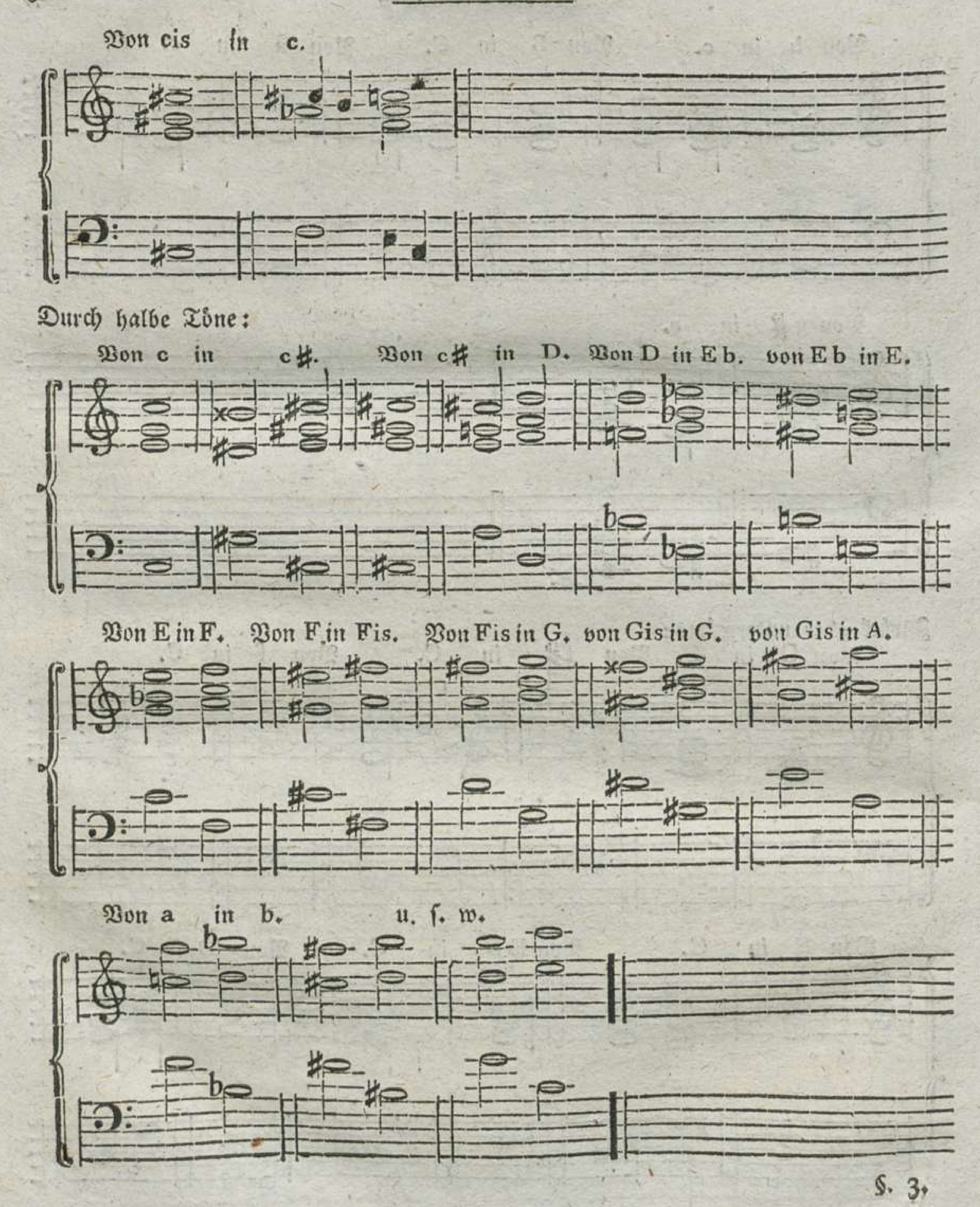
§. 1. Wie man aus einer Tonart in die andere (noch so entfernte) nur mit einem Mittelakkord gelangen möge.

Es ist eine durch die Erfahrung bestätigte Regel: daß der dritte Akkord jederzeit vor dem fremden ersten Akkord vorausgehen soll. Wenn auch schon die Harmonie nicht vollständig gehöret wird; wenn nur die grosse Terz, als die Septime der fremden Tonart, dabey ist. Z. B. Von C ist der dritte Akkord G, dessen seine Terz h ist zugleich die Septime von der Tonart C. — Diese muß man aufsuchen, sie sey nun als Baß oder in der Oberstimme da. — Ist diese in dem vorhergegangenen ersten Akkord anzutreffen; so ist der Uebergang in die entfernte Tonart leicht: und noch leichter in eine nähere. Z. B. Man verlangte von C in h zu gehen; so wird zu der ganzen Harmonie von c noch a♯ genommen: dann kann der erste Akkord von h dur oder moll nachfolgen, ohne daß das Gehör beleidiget wird, warum? obgleich der halbe Ton a♯ nicht darunter anzutreffen ist, so bleiben drey Intervallen des vorhergehenden Akkordes dennoch liegen, wodurch die starke Veränderung der Harmonie verhindert wird. Wollte man aber von f in h dringen; da würde nur die Septime b im dritten Akkord in a♯ verwandelt, worauf der erste fremde Akkord nachfolgt. Auf diese Art kann man von einem Akkord in alle 23 Tonarten, vermittelst eines Mittelakkordes, gelangen. Nur ist, wie bereits gesagt worden, wohl in Acht zu nehmen, daß das Gehör nicht zu stark beleidiget werde. Auch von einem zweyten oder dritten Akkord kann man in einen fremden dritten Akkord kommen, wobey nur ein Intervall, nämlich die große Septime der fremden Tonart, darf genommen und gleichsam gegen das vorhergehende Intervall vertauschet werden. Z B. Der zweyte Akkord von c heißt f, a, c, d, wird nun f♯ anstatt f dazu genommen, dann kann der erste Akkord von G nachfolgen. Wird d mit d♯ verwechselt; so entspringt die chromatische Harmonie f, a, c, d♯, welche in E aufgelöset wird. Wenn das G im dritten Akkord von C mit G♯ umgetauschet wird; dann folgt die Auflösung in A. oder anstatt f bildet man sich e♯ ein; so kann der erste Akkord in der Tonart f♯ nachfolgen u. s. w. — Ich habe bereits im Anfange dieses Werkes hiervon geredet: weil aber diese Methode besonders hier kann gebrauchet werden, so schadet die Wiederholung doch nicht.

§. 2. Tabelle der allermeisten Ausweichungen in nahe und entfernte Tonarten.




Von h in c. Von B in C. Von a in c.
Von g♯ in c.
Zurück oder unterwärts:
Von G in C. Von f♯ in C. Von f in C.
Von E in C. Von Eb in C. Von D in C.


Von cis in c.
Durch halbe Töne:
Von c in c♯. Von c♯ in D. Von D in Eb. von Eb in E.
Von E in F. Von F in Fis. Von Fis in G. von Gis in G. von Gis in A.
Von a in b. u. s. w.

§. 3.

§. 3. Aus diesen drey Tabellen kann der angehende Freund des Präludirens die allermeisten Uebergänge in die nahen und entfernten Tonarten kennen lernen. — Was noch abgehet, darf er sich nur eine oder die andere Tabelle transponiren lassen. Noch ist zu erinnern: weil die Dur- und Moll-Tonarten nur in Ansehung der grossen und kleinen Terz untereinander unterschieden sind; so hat man dieses nicht besonders durch ein vorgezeichnetes # anzeigen wollen, indem es auf Eines hinaus kömmt, ob der erste Akkord einer Tonart, in welche man gehen will, die grosse oder die kleine Terz hören lässet. Man schließt ohne dieses in den meisten Kirchengesängen mit der grossen Terz, wenn gleich die Melodie des Liedes in der Moll-Tonart anhebt.

Diese Abhandlung gehört für die Herren Organisten und Schullehrer auf dem Lande. — Es sind wohl einige, manchen jungen Komponisten unbekannte Uebergänge in die entferntesten Tonarten darunter anzutreffen, die in Kunstsachen sehr nützlich sind; allein sehr oft dürfen sie nicht vorkommen, sonst wird das natürlich Schöne verhindert.

Von der Wirkung der meisten Instrumente.

Die Orgel ist das vornehmste Instrument: Prachtvoll! Den Kirchengesang zu führen ausnehmend geschickt. — Ihre gröste Schönheit beruht auf den vielen Registern. Baß, Tenor und Alt zieren alle Melodien; nur sind, meines Erachtens, die hohen Töne im Diskant davon ausgenommen. — Sie leidet keine Koloraturen, Luftsprünge, Laufwerk ꝛc. Die Ernsthaftigkeit und Erweckung zur Andacht soll der Endzweck des Organisten seyn, besonders bey grossen Werken. —

Das Fortepiano und der Flügel besitzen die fast höchste Höhe und Tiefe, mithin kann alles, was Kunst und Geschwindigkeit der Finger vermag, darauf gezeiget werden. — Die sogenannten Klavichordien haben, ungeachtet ihres schwachen Tones, doch dieses: daß die meisten Töne eine Bebung zulassen, welche zu den Ueberbleibsel des enharmonischen Geschlechtes der Griechen gehören, und einen empfindsamen Ohre gefallen. —

Die mit Darmsaiten bezogenen Instrumente zeigen ihre Stärke und rührende Kraft in den Mitteloktaven, aber sehr selten in der Höhe. — Die Violine hat hierbey einen grossen Vorzug, wenn ein wahrer Meister ihre Wirkung beweisen will. Der Violon führet die ganze Harmonie durch seine rührenden tiefen Töne. — Der Violonzell ist ein sehr nothwendiges Instrument bey einem schwachen Orchester; seine Tenor- und Altstimme sind zum Konzert recht rührend, wenn eine Meisterhand die Saiten berührt. — Unter den Blaßinstrumenten streiten die Flöte und Oboe um den Vorzug: jene, wenn sie sanft durch den reinen Athem und feine Lippen regieret; und diese, wenn sie durch den Zwang des Windes piano vorgetragen wird, gleichen ziemlich einer Menschenstimme. — Die Flöte hat ihre Wirkung in der Höhe; dagegen die Oboe in den Mitteltönen: sogar in der Tiefe. —

Die oft traurigen Töne der Horn sind rührend bey einem schwachen Orchester. Bey vollen Chören helfen sie den Baß unterstützen. — Die gewaltigen Trompeten verstärken die Harmonie ungemein u. s. w. Schier hätte ich die Fagotte vergessen. Diese begleiten den Baß, und in der Höhe zeichnen sie sich vortrefflich aus. — Das itziger Zeit emporkommende Instrument, das Klarinet, ist besonders wegen seiner Höhe

und Tiefe merkwürdig, indem es in der Höhe bis in G und A steiget; und in der Tiefe führet es den Baßschlüssel, und sinkt bis ins tiefe G und E. In der Ferne nimmt es sich sehr gut aus; dagegen in der Nähe, wenn es nicht gezwungen wird, sanft oder piano mitzustimmen; so ist es sehr unangenehm zu hören.

Obgleich es noch mehrere Instrumenten gibt, die zum Theil auch ihre Verdienste haben, als: die Violdigambe, Laute, Theorbe, Viold'amour, Harfe. Unter den blasenden Instrumenten, die verschiedenen Posaunen, Zinke, Schalmeau, Flötabek ꝛc. so werden sie doch sehr selten bey starken Orchestern, in Opern ꝛc. gebrauchet, weil bey der Musik auch eine Mode herrschet. —

Ueber den Ursprung der schönen Wissenschaften.

Mein Freund!

„Sie verlangen den Ursprung der schönen Wissenschaften zu wissen. Wie können Sie dieses von mir begehren, der ich kein gelehrter, kein in der Historie und den Alterthümern erfahrner Mann bin. — Denken Sie der Natur nach: denken Sie an die ersten Bedürfnisse! Worin bestunden diese? Uns zu kleiden, und Speiß und Trank zu verschaffen. Für beydes hat die Natur gesorget: Den Körper zu bedecken, musten die Thiere ihre Haut hergeben; ihn zu ernähren, gab die Natur Kraut und Obst. — Die Schleckerey verschaffte uns Fleisch von Thieren, Fisch und Vögeln. — Auf dieses folgte das Vergnügen. Worinnen bestunde dieses? Die Vögel lernten uns das Singen, Pfeifen; Der Schatten das Nachzeichnen, die ersten Gründe der Malerey; sogar die Wohnung mancher Thiere gab Gelegenheit, uns bequeme Lagerstätte und Hütten zuzurichten, z. B. die Wohnung der Biber ꝛc. Meistentheils Nachahmungen! — Die schöne Harmonie des Singens war der Seele ursprünglich angeschaffen. — Die Kinder von der Geburt an, wurden durch das Singen dem Schlaf übergeben. Dieses war dem weiblichen Geschlecht eigen. Wer hat sie es gelehret? Die Natur! Wer ist der Schöpfer der Natur? Das höchste alles belebende, erhaltende und regierende Wesen. — Gehen wir zurück zur Bekleidung: Wer hat diese erfunden? Das weibliche Geschlecht. — Spinnen, Nähen, Stricken und Weben ꝛc. Alles dieses Höchstnothwendige kömmt daher. — Die alte und neuere Geschichte bestätigen dieses. Karl der Grosse hat seine Töchter im Nähen, Spinnen, Weben und Kleidermachen fleißig unterrichten lassen. Die Kaiserinn Kunigunda trug als Witwe ein dunkelfarbenes Kleid von ihren eigenen Händen gemacht. — Stickerey oder am Webstuhl sitzen war ihre vorzügliche Beschäfftigung. — Würde diese höchst nutzbare Hälfte des menschlichen Geschlechtes zur Gelehrsamkeit, zu allen Wissenschaften, selbst zum Kriege von Jugend auf angehalten, so wie das männliche Geschlecht, wie weit würde sie es bringen! wo nicht gar in manchen Stücken übertreffen. — Wir haben in unseren Tagen keinen Mangel an gelehrten Frauenzimmern; auch in den schönen Wissenschaften; in der Musik, Poesie, Malerey ꝛc. Kürze halber wollen wir noch einige Virtuosinnen von unserer weltberühmten Kaiserstadt anführen, als: die Gräfinnen Josephe und Therese Strasoldo, Sauer, Hazfeld, die Frau von Schoffer, Plojer ꝛc. Die Musikliebhaberey ist schwerlich in einer grossen Residenz so zahlreich, als

als in Wien, wo vom hohen Adel bis auf den Bürgerstand der größte Theil diese edle Wissenschaft übet, und viele darinnen sehr weit kommen.

Ueber den Titel Virtuos.

Mein Freund!

So sehr ich die schönen Wissenschaften liebe, insonderheit die Musik; so muß ich Ihnen dennoch gestehn, daß ich mit der Aufführung der meisten Musiker nicht zufrieden bin. — Der unerträgliche Stolz, Verachtung und Neid, den diese Herren unter ihnen, und gegen andere hegen, macht sie in den Augen der vernünftigen Welt verächtlich. — Sie kennen den N. welchen Stolz beherrschet seine Seele! Die Einbildung, nur er sey der Mann, dem alle von seiner Kunst weichen müssen, brüstet ihn so stark, daß Jederman seinen Umgang fliehet. — Der Virtuosentitel blendet! obgleich viele nicht einmal wissen, woher dieser Namen rühret: und wie wenigen er gebühret, auch nur wegen ihrer Geschicklichkeit! — Unstreitig zieht er seinen Ursprung aus Italien: alle Künstler werden daselbst mit diesem Titel beehret. — Wer verdient ihn aber am besten? der tugendhafte rechtschaffene Mann, der Christ und Menschenfreund. — Also nicht allein der Musiker verdient ihn. Am allerwenigsten aber der Mittelmäßige. — Wie viele Ignoranten pralen damit, insonderheit, wenn sie das Kennzeichen an der Stirne tragen: wir verachten alle andere! — Man wird niemals den wahren Virtuosen über andere schimpfen hören, noch weniger sich selbst loben. — Wie schön aber ziert dieser Titel jenen rechtschaffenen Mann, dessen Kunst mit einer guten Aufführung und Menschenliebe vereinbaret ist? — Unter diese Klasse gehören wenige, ists nicht wahr? Ich weis, Sie sind meiner Meinung. — Sie haben mir Einmal einen solchen Mann genennet; wo mir recht ist; so war es der ehemalige Königlich polnische und Chursächsische Konzertmeister Pisendel. — Dieser Mann verstund, wie Sie mir sagten, sein Metier vollkommen. — Alles, was nur zu einem Anführer der Instrumentalmusik gehöret, das war bey Ihm anzutreffen. — Er war einer der größten Violinisten und gründlichsten Komponisten. — Das Orchester wuchs unter seiner Dierektion gleichsam zu Einem Körper, dessen Glieder sich auch seinen Wink zugleich bewegten. — Jedermann liebte Ihn, wegen seines menschenfreundlichen Betragens. — Seine Rechtschaffenheit, Diensteifer gegen Einheimische und Fremde: seine ungeheuchelte Gottesfurcht, Liebe und Freygebigkeit gegen die Armen machen Ihn der sächsischen Nachwelt unvergeßlich. — In seiner Jugend hatte er in Leipzig studirt; die hebräische und griechische Sprache liebte er in seinem Alter noch. — Also auch dieses ernsthafte Studium trug vieles zu seinem guten Lebenswandel bey. — Müßige Tage bringen selten was Gutes zuwege. — Sie geben mir Recht? — Der Name Virtuos erstreckt sich einzig und allein nicht auf die Kunst, sondern zugleich auf die gute Aufführung. — Rechtschaffen handeln und ehrlich denken, seinen Nächsten lieben, Niemand verachten, gerne dienen, dann fleißig studiren. Dieses sind Dinge, die den Virtuosen zieren. — Woher kömmts aber, daß die meisten Virtuosen nicht von dieser Meinung sind? daher, weil der größte Haufen in der Jugend vernach=

nachläßigt wird, sowohl in der Auferziehung, als in der Anweisung zur Lectüre guter und nützlicher Bücher, insonderheit was Religion, Moral und Oekonomie betrift. — Ist der Vater von dem Metier der Musik, so trachtet er nur frühzeitig seinen Sohn unterzubringen; sein einziges Studium ist sodann die Musik, so lange er beym Vater ist. Das immer dauernde Lob seiner Eltern, Anverwandten und Scheinfreunde gibt den Stoff zum Stolz und Verachtung anderer, der mit den Jahren zunimmt. — Die Verführung hat hieran auch Antheil. So gehts auf Unkosten und schaden der edlen Musik fort, und der Virtuosentitel wird sehr wohlfeil erhalten. —

Ueber das Vorurtheil.

Mein Werther!

Sie lesen viele Bücher, die itziger Zeit über die Moral, Philosophie und Historie ꝛc. geschrieben werden; und dennoch werden sie mir zugestehen, daß die darinn enthaltenen Lehren noch sehr wenig gefruchtet haben. — Die Wahrheit wird noch immer verkannt und verscheucht — und an den meisten Höfen nicht gelitten! — dagegen nimmt das Vorurtheil ihren Platz ein und regiret unumschränkt. — Wie oft geschichts! Glückliche Menschen wissen sich in die Gunst der Fürsten einzuschmeicheln, und dann glauben sie: nur ihr Verdienst wäre schuld daran. — Kann ein solcher nicht bis zur untersten Staffel am Throne hingelangen; dann sucht er Freunde von seiner Denkungsart, macht mit ihnen ein Bündniß wider die Warhrheit. Diese breiten sodann bey allen Gelegenheiten das Lob, die Verdienste eines solchen Mitgliedes aus. — Stimmen zwey bis drey in einem Ton zusammen; so muß es der vierte glauben — wehe dem Fremdling, der sich ihnen nahet; dieser muß verachtet unterliegen. — Das Aufstehen wird durch ihre Cabalen verhindert. Das Vorurtheil, welches die Großen auf diese so grundehrliche feil. Gesellschaft gefaßt haben, hält ihre Augen und Ohren, zum Nachtheil des fremden wahren Verdienstes gar oft der Wahrheit verschlossen? Soll ich Ihnen ein Beyspiel sagen? Sie wissen, ich bin ein Liebhaber von Schauspielen: so oft ich nach N. komme, versäume ich kein Lustspiel. Wie oft! wie sehr oft bin ich gewahr worden, wie den fremden Operisten, Schauspielern und Virtuosen überhaupt allerley Kabalen gemacht werden. — Mit vieler Mühe erhalten manche Fremde einen Zutritt; aber wie lange währt er? Entweder ein solcher wird gezwungen weiter zu gehen, oder aber, er entweicht von sich selber. Ein jeder anderer Diener des Staates fürchtet sich, seinem Herrn Unwahrheiten zu sagen. Aber viele Theaterdiener glauben, sie wären das, was sie zuweilen vorstellen; also auch von aller Schuldigkeit und Pflicht ausgeschlossen, insonderheit wenn ein rechtschaffener Mann sich unter ihre Fahne begeben will; versteht dieser mehr, zeigt größres Talent, dann wird er verworfen, kaum daß er anhebt, sich zu zeigen; dringt er dennoch durch, und wird angenommen, dann fällt aller Haß auf ihn. Die Kabale wird mit jedem Morgen neu. — Gelegenheit, sein Talent zu zeigen, wird ihm abgeschnitten und nur da herbeygerufen, wo er sich nicht zeigen kann. — Kömmt er endlich dazu, eine Hauptrolle zu spielen; dann werden oft schlechte Leute um Lohn gedungen, ihn, währendem Auftritt auszuzischen, auszupfeifen. — Begeht er einen Fehler! nun gehts einstimmig auf ihn los, ihn beym Herrn verächtlich und verwerflich zu machen. Warum geschicht dieses? um den Herrn zu beweisen: Er verstehe von dieser Kunst nichts: Er habe durch seine Aufnahme gefehlet: nur ihnen, als vollkommenen Kunstverständigen, kommt es zu, einem Mann zu beurtheilen, und nach Gutbefinden aufzunehmen oder fortzuschicken. —

So

So gehts auch bey der Musik her! Da werden einem Neulinge hundert Schikanen gemacht. Wird ein solcher vom Herrn selbst oder von seinen Intendanten angenommen, so verfolgt ihn der Kapellmeister und sein ganzer Anhang. — Versteht er gar die Composition, dann ist sein Unglück bereitet. — Kömmt seine Arbeit zur Aufführung, gut! sie wird produziret, sogar mit Treffung aller Noten, aber NB. ohne Geist, ohne Leben! — Kurz, sie mißfällt, und muß mißfallen, warum? weil der gute Meister vom Herrn ist aufgenommen worden, und nicht vom Kapellmeister. — Ich erinnere mich hierbey des ehmaligen weltberühmten Kaiserlichen Kapellmeisters Fuchs, der vorher in Diensten eines ungarischen Bischoffs war. Bey diesem hörte der Kaiser einmal eine solenne Messe, die Ihm sehr wohl gefiel. Bey der Tafel fragte der Kaiser um den Namen desjenigen, der die Messe komponirt habe. Fuchs wurde herbey gerufen. Der Kaiser lobte ihn, und nahm die Messe mit. Sie wurde in Wien aufgeführt, aber auf die elendeste Art von der Welt, ohnerachtet alle Noten getroffen wurden, weil der Name und Charakter des Componisten schon bekannt war. — Die Kapelle, die damals eine der besten und zahlreichsten in Europa war; (denn der Kaiser liebte die Musik sehr, verstand auch selbst die Komposition), viele Italiäner enthielte, wollte also einen teutschen Anfänger, wie sie Hrn. Fuchs nannten, nicht loben, noch seine Arbeit mit möglichster Accuratesse hören lassen. — Genug, die Messe wurde so aufgeführt, daß sie dem ganzen Hofe mißfiel! — Das folgende Jahr kam der Kaiser wieder zum Bischof, bey Gelegenheit einer Jagd, und hörte noch eine schönere Messe. — Unter währender Tafel wurde Fuchs abermals gerufen, und befragt. Dieser bat aber dießmal nur, seinen Namen zu verschweigen, und dann seine Arbeit aufführen zu lassen. — Dieß geschah mit dem Zusatz: diese Musik sey aus Italien geschickt worden. — Wie vortrefflich sie aufgeführt, wie herrlich, feyerlich sie dem Kaiser und allen Zuhörern gefallen, kann man sich kaum vorstellen. — Nach der Musik baten sämmtliche italiänische Musiker, daß man ihnen den Namen dieses wälschen Meisters nennen möchte. Der Kaiser antwortete ihnen: Ja, diesen geschickten Mann sollt ihr haben. Er nahm alsdann Hrn. Fuchs in seine Dienste — zum nachherigen großen Verdruß der meisten jener Virtuosen! — Eine fast ähnliche Geschichte hat sich an einem andern großen Fürstlichen Hofe im deutschen Reiche zugetragen, wo einer Composition Namen von wälschen Meistern überschrieben wurden, die in Wälschland gar nicht vorhanden waren. Bey Anhörung derselben sagten so gar einige italiänische Sänger dem Fürsten: „sie hätten unter diesem Meister gelernt; er wäre der berühmteste in ganz Italien ꝛc.!“ — So weit erstreckt sich die Cabbale und ihre Gesellschafterinn, das Vorurtheil! —

Ueber den heutigen Geschmack.

Werthester Freund!

Sie bitten mich, ich möchte Ihnen doch über den itzt herrschenden Geschmack in der Musik meine Gedanken mittheilen. Ich thue dieses sehr ungern, weil ich selbst noch keinen wahren Begriff davon habe. — Sie wissen, alles ist in der Welt der Veränderung unterworfen. — Die Meynungen sind gar zu sehr mit dem Vorurtheil verbunden. — Heute lobt man man etwas; in einer Stunde darnach kömmt ein

Ande-

Anderer, der, wenn er es nicht verachten will, dann zuckt er die Achsel, verkehret den Mund, geht weg. — Sein Vorgänger nimmts in Acht, wiederruft seine Meynung bey sich selbst, hütet sich, nur eine Miene über das Gesehene oder Gehörte von sich blicken zu lassen. — Und so gehts auch im Gegentheile: es wird ein Kunstwerk verachtet; wenn der Künstler nicht bereits einen grossen Namen hat. — Wird es von Kennern oder Freunden gelobt, so darf sich Niemand unterstehen, Einiges daran zu tadeln, wenn's auch ganz mittelmäßig wäre. — —

Nun überlegen Sie, wie oft der Geschmack sich von den ältesten Zeiten an bis itzt verändert hat! — Schon bey Moses Zeiten waren die Hymnen, oder Lob= und Danklieder unter den Israeliten bekannt; da sind auch bereits Kupfer= und Eisenarbeiter gewesen, welche lauttönende Instrumente erfanden. — Bey Davids Zeiten waren der Sänger und Instrumentisten eine sehr grosse Anzahl. Die Griechen trieben vermuthlich diese Kunst noch weiter. — Ihre Gedichte waren Geburten der Harmonie und Natur. — Da auch die viererley Singstimmen in der menschlichen Natur befindlich sind; so war's kein Wunder, wenn diese Völker auch mit verschiedenen Stimmen sangen, wo keine bestimmten Dissonanzen dabey waren, als welche erst die Kunst erzeuget hat. — In den folgenden Zeiten wurden die besaiteten Instrumente mit mehreren Saiten vermehret, wo es ganz leicht seyn konnte, daß durch das üble Zusammenstimmen die Dissonanzen sich untermischen, welches bey den unbegriffenen Blaßinstrumenten noch dato der Natur nach nicht möglich ist. — — Daß die Musik unter den ersten Christen in der Kirche ist eingeführt worden, und nachgehends der Papst Gregorius sie anbefohlen hat; auch der König Robert in Frankreich im Jahr 999 Einiges in Musik für seine Kapelle setzen lassen, wovon noch itzo etliche Ueberbleibsel vorhanden sind: dies lesen wir in der allgemeinen Weltgeschichte des 10ten Bandes ersten Theil. — Unter Ludwig dem 7ten, König in Frankreich nahm die Poesie und Musik ihren kunstmäßigen Anfang, welche letztere schon im eilften Jahrhundert mit Musikinstrumenten die Gedichte begleitete. — Man kann sich noch hinzudenken, daß der Geschmack so oft ist verändert worden, sobald neue Instrumenten sind erfunden worden. Auch selbst die Schauspieler bey den Griechen und Römern haben vieles hierzu beygetragen, daß nach Beschaffenheit des Inhalts entweder rauschende, lärmende, oder sanfte, liebliche Chöre sind gehöret worden. — Hierzu kömmt noch der Nationalgeschmack eines jeden Landes, Lebensart und Klima. In Deutschland hatte man noch vor 100 Jahren die sogenannte deutsche Tabulatur, wo Buchstaben, Ziffern und Striche die Melodie sammt den Baß bezeichneten; und wo auch der Geschmack noch rauh und ungebildet war. — Bey Erscheinung der Linien und Noten aus Italien waren die 4, 2, und einen Takt aushaltende Töne Mode: hierzu gesellten sich nachgehends die halbe Takt lange Töne. — Dazumal wurden die Musiker gut bezahlet; welche Belohnung aber nach den immer mehr verkürzenden Tönen oder Noten auch mit ist verkürzet worden, und itziger Zeit nur noch grossen und durchs Glück begünstigten Virtuosen verbleibet. — Es kam eine Zeit, da man meistentheils nichts als Fugen und Kanons, lange und kurze zu hören kriegte. Dieses mag etwa ein Zeitraum von 80 bis 90 Jahren seyn. — Drauf wurde es auf einmal helle: Kaiser, Fuchs, Teleman, Henichen, Bach, Händel, Graun und Hasse erschienen. Alle arbeiteten an Verbesserung der Melodie; keiner konte es aber so weit

weit bringen als Händel und Hasse. Dieser brachte das natürlich Schöne und Angenehme für deutsche und gar auch für wälsche Ohren zu Stande. — Die Harmonie muste der Melodie unterthänig seyn. — Seit etwa 50 Jahren haben beyde gleichen Rang. — Die Harmonie wird durch sämmtliche Blasinstrumente verstärket, und der simple natürlich schöne Gesang in Opern darf mit einer schwachen Begleitung nicht oft erscheinen. — — Nur seit 30 Jahren hat die chromatisch-enharmonische Schreibart Platz gewonnen. — Ein Mozard hat es genug gezeiget. Unvermuthete Uebergänge in entfernte Tonarten. Das Helldunkel oder Licht und Schatten brillirt itzo; das heißt: starkes mit aushaltenden, allmöglichen Instrumenten begleitetes Laufwerk, Forte, Forzando, Krescendo 2c. wird vorgetragen; dann widrige Abwechselung mit dem schwachbesetzten Singbaren. Viele Dissonanzen, insonderheit der kleine Septimenakkord, die übergrosse Sechsten-Harmonie, die ganz kleine Sekunde und None: auch noch mit der Abwechselung ganzer Reihen Oktavengängen, von einer bis zur dritten, vierten Oktavenhöhe: diese werden anstatt der Einklänge gehöret; dann viele in eine einzige Tonart nicht gehörige ♯ und b 2c. — Hierinn möchte vielleicht der itzige Geschmack bestehen. — —

Besitzen wir nicht die brillantesten Symphonien, Quatros, Konzerten, insonderheit fürs Fortepiano nach diesem Geschmack? Hören wir nicht täglich schöne Arien in den Opern absingen? Hat nicht Deutschland grosse Männer in der Komposition und auf den Instrumenten, die mit Wälschland um den Vorzug streiten? Ist nicht ein verehrungswürdiger Mann, der wegen seiner excellenten Arbeit die Kenner von Europa in Erstaunen setzet, ein Deutscher? —

Was ein angehender Komponist bey Anhörung einer Musik zu beobachten habe.

Viele Liebhaber der Musik loben ein Konzert nur aus Hochachtung für den Meister: oder sie loben, weil sie es von andern hören. — Der eine Theil liebt das Künstliche, der andere die starke rauschende Harmonie, noch ein anderer den natürlich ungekünstelten schönen Gesang, der mit untermischt vernommen wird. — Der gelehrte Theil liebt die Abwechselung von Schatten und Licht, die Ausdrückung der Leidenschaften 2c. — Was hat also der angehende Komponist hierbey zu thun? — Kann er nicht eher als andere im Urtheilen fehlen? Ich weis aus Erfahrung, daß auch bey Anhörung eines sehr mittelmäßigen Stückes, arm an Melodie, es dennoch durch die verschiedene Wiederholung sehr verbessert worden ist; dagegen das beste Stück bey der ersten Anhörung nicht gefallen hat. — Und wie ich bereits gesagt habe, blos der Name und Ruhm des Meisters trägt gar oft zur Schönheit und zum Lob das Meiste mit bey. — Hat nun ein Anfänger Lust, den besten Geschmack sich eigen zu machen; so soll er seine ganze Aufmerksamkeit dahin richten, wohl Acht zu geben, ob die Theile der Melodie gut aneinander hängen oder auf einander folgen? besonders, ob das Rauschende vor dem Singbaren oder Cantabile vorher- oder nachgehe; ob die Mittelstimmen sammt dem Baß, eine jede nach ihrer Art frey, ungebunden mitarbeiten: ob die Flöten und Oboen gut abwechseln, besonders jene in der Höhe, und langsam mitsingen. Er bemerke den Anfang, ob er pompös, mit starker

Begleitung, oder mit Oktaven und Einklängen anfange. Ferner, ob er sogleich oder nicht wiederholet wird. — Was hierauf folge: ob es rauschendes Laufwerk, Pompo, nämlich eine öftere Wiederholung eines Tones sey: ob viele halbe Töne mitunter gehöret werden, solche nämlich, die nicht in der Tonart befindlich sind: ob das sogenannte Cantabile oder Singbare etwas Landesartiges an sich habe, das heißt: von ganz gemeinen dem geringsten Pöbel bekannten Tanzstückchen, welches öfters, obgleich ungeruffen und unvermuthet, den größten Beyfall erhält; ob auch eine Abwechselung mit Dissonanzen, Sextengängen, falschen Kadenzen, forzirten kleinen Septimen und kleinen Quinten vernommen werden; — ob die Mittelstimmen sammt dem Baß besondere Passagen führen. — Wie oft das Anfangsthema wiederholet werde: ingleichen die Kadenzen; ob unvermuthete Uebergänge in entfernte Tonarten vorhanden, und welche Wirkung sie machen; ob das Forte und Piano gut mit einander abwechseln: ob die Tonart nicht auch etwas zur Schönheit des ganzen Stückes beytrage. Auf welcher Stelle das Forzando sich gut ausnehme, welches geschieht, wenn ein starkes Piano vorhergegangen. — Hier wird aber nicht anempfohlen, daß man sich mancher schönen Passagen bemächtigen oder eigen machen solle, um sich ihrer selbst, bey Gelegenheit, bedienen zu können. — Nein! so ist es nicht gemeint, — „Ein jedes Musikstück von einem berühmten Meister als ein gutes Modell, nach „welchem man sich formiren solle, anzusehen!" — Die Symmetrie, Verhältnisse aller Theile wohl in Acht zu nehmen, und es so machen, wie man den Stammvater des schönen Styls z. B. den Cicero, Horaz, Seneca, Plato, Sokrates rc. aufmerksam liest, um sich nach diesen zu bilden — oder wenn man in unserer Zeit des Klopstoks und P. Denis poetische Werke nachdenkend betrachtet — Wie ein junger Maler in einer Gallerie die besten Originalien grosser Männer staunend ansieht, und wünscht: ihnen ähnlich zu werden. Es geschieht auch, wenn Fleiß, Genie und Aufmerksamkeit dabey sind. — — Es ist nun nicht die Meinung, als sollte man alle diese Anmerkungen zugleich machen; dies wäre auch dem geübtesten nicht möglich. — Man nehme sich vor, auf ein oder zwey Stücke Achtung zu geben, sodann sich solche aufschreiben. — Ein andersmal bemerkt man sich wiederum ein oder zwey von den übrigen Stücken. Es kann gar nicht fehlen, der Nutzen muß nachfolgen. Nach guten Mustern arbeiten, bleibt allezeit lobenswürdig.

Ueber den Unisonus.

Mein Freund!

Ich bin ein Liebhaber der Musik, das wissen Sie! Ich schätze diese Kunst sehr hoch, da sie das unschuldigste Vergnügen auf der Welt ist; allein so hoch sie zu unserer Zeit, wie mich Kenner versichern, gestiegen ist; so kömmt sie doch, nach meiner Denkungsart, noch lange nicht der Wirkung und dem Geschmacke der Hebräer, Griechen und römischen Völker bey, die, wenn man der Geschichte Glauben beymessen soll, besondere Dinge damit ausgerichtet haben — welche noch heutiges Tages dieser Kunst einen unendlich grösseren Werth geben möchten. — Es dünkt mich, wenn man sich nur die Mühe gäbe, — die Wirkung der Intervallen zu untersuchen. — — Welche Rührung, welche Uebereinstimmung mit unserm eigenen vollkommen harmonischen Körperbau würde sich dadurch entdecken lassen. — Meine wenige (ich gestehe es) unzeitige

Ge=

Gedanken will ich Ihnen hierüber mittheilen. — Der Unisonus oder sogenannte Einklang soll zuerst mein Vorwurf seyn. Dieser Ton besteht aus der genauen Uebereinstimmung der Sing- und Instrumentalstimmen, worunter auch die Oktave zu zählen ist. — Er ist der allervollkommenste, der Ursprung aller übrigen Töne. — Ein wahres Wunder der Natur! Alle Instrumente kommen im Unisonus überein, und dennoch wird der geringste Bauer deutlich hören, daß eine Menschenstimme kein Instrumentton seyn könne, oder der Ton einer Geige kein Ton eines Waldhorns. — Die Wirkung eines jeden Tones ist verschieden. Wirken aber verschiedene Instrumente zusammen und übereins! welcher harmonische Klang ist dieses! — Es scheint, als wenn die ganze Harmonie des vollkommenen Dreyklanges zugegen wäre, die uns entzückt, bezaubert! — Ein angehender Komponist denke nach. — Dies war die Kunst der alten Griechen. — — Wird der Unisonus mit seinen Oktaven im Zimmer gehört, dann macht er eine sehr gute Wirkung. — Unter freyem Himmel aber ist die Wirkung himmlisch! — Das Rauhe der tiefsten Bässe wird durch den grossen Beytritt der Luft verfeinert, die nahe anliegende Oktaven verstärket. Die zirkelhafte Bewegung der Luft steigt durch drey bis vier Oktaven immer höher, gleich einer Piramide, und locket Menschen und Thiere herbey. — Selbst bey Opern-Arien macht der Unisonus von 8 und mehr verschiedenen Instrumenten eine außerordentlich angenehme Wirkung; allein in unsern Tagen wird er sehr mißbraucht. Anfänger der praktischen Komposition, wenn sie nicht genugsame Gründe in dieser Kunst besitzen, helfen sich damit, daß sie in den Symphonien- Konzerten- Flügel- oder Fortepianopartien über die Hälfte Oktavengänge anbringen, wodurch ihre Mühe und Nachdenken sehr erleichtert wird. Sollten unsere Alten, als: Händel, Heinichen, Bach, Fuchs, Hasse, Graun und Graupner die heutigen Klavier-Sonaten ꝛc. hören — was würden Sie sagen? — —

Von der Wirkung der Intervalle.

Hochgeschätzter Herr!

Ihr mit mir geführter Diskurs über die Musik hat mich an die ehemals vergnügten Stunden erinnert, da diese Wissenschaft noch mein Lieblingsstudium war. — Dermalen höre ich auch noch ein gut gesetztes und akkurat aufgeführtes Musikstück sehr gerne, wenn es meiner Denkungsart entspricht. — Ich habe manche Betrachtung über die Wirkung der Intervalle angestellt. Die Anfängern bereits bekannten, und überall herfürdringenden Terzengänge verursachen dem Ohr ein Vergnügen, wenn sie rein vorgetragen werden; noch angenehmer ist ihre Wirkung, wenn sie eine Oktave weiter von einander stehen; als z. E., die eine Stimme führt das obere *h*: die zwote Stimme hat die Terz, allein eine Oktave tiefer. Sollen Flöten oder Oboen dabey seyn, so können diese in ordinairen Terzen gehen; die zwote Violine geht dagegen eine Oktave tiefer. —

Die Ursache mag vielleicht diese seyn: selten werden Terzengänge ganz rein vernommen; wenn sie aber weit von einander stehen, so verliert sich diese etwas unreine Mitstimmung; den Beweis findet man an den Dissonanzen; je weiter ihre Intervallen von einander gehört werden, desto mehr vermindert sich ihr Mißklang. — Je näher sie aber beysammen stehen, z. B. in der Tiefe, desto mehr nimmt ihre rauhe Mitstimmung zu. — Eine kleine Sekunde ist in der Höhe und Tiefe unangenehm, steht sie aber eine Oktave tiefer, wodurch sie zur None wird, so ist sie leidentlicher. — Wenn die gewöhnliche

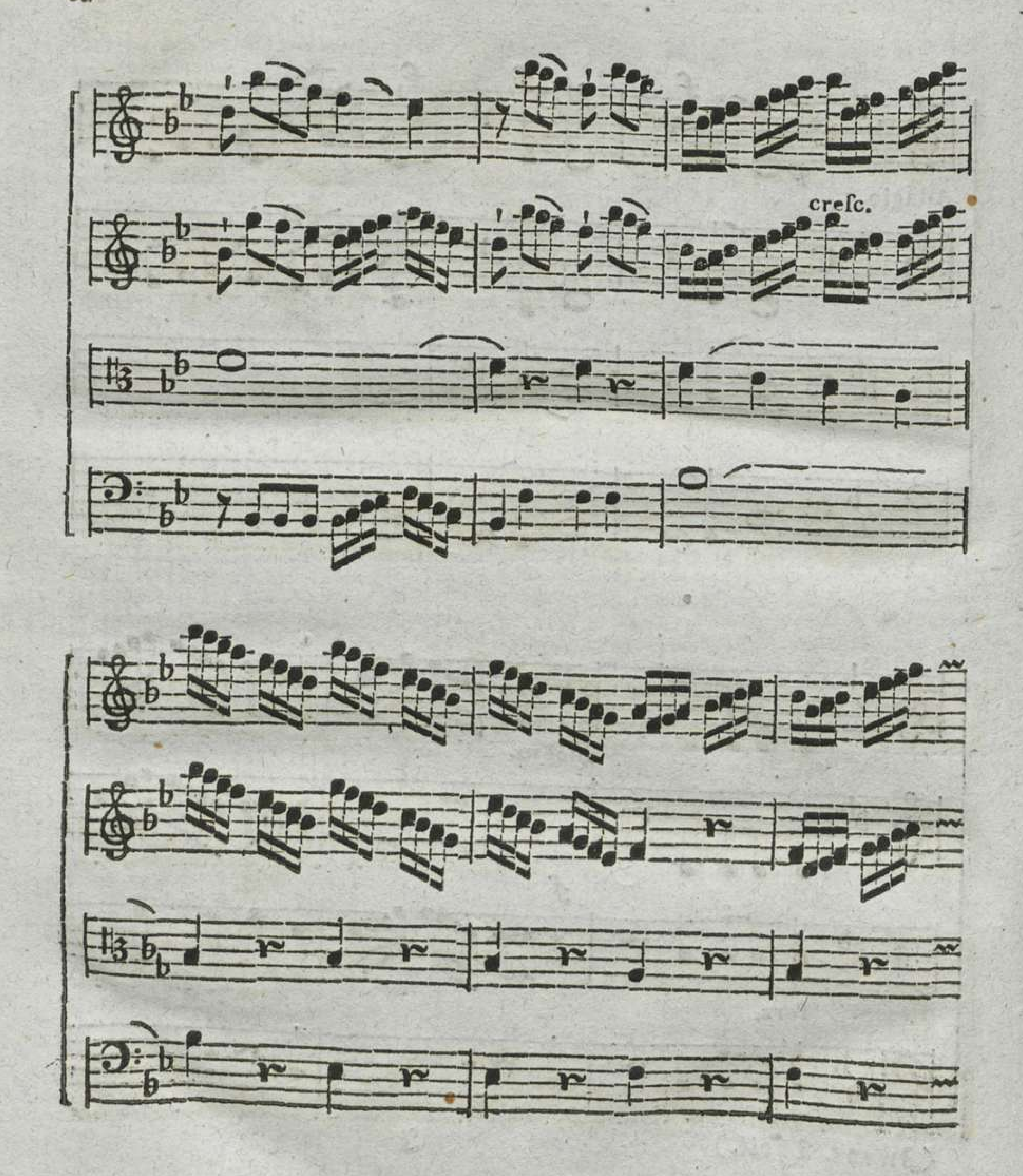
Quarte rein vernommen wird, so ist sie dem Ohr angenehm, insonderheit wenn sie in der Umwendung zur vollkommenen Quinte wird; ist sie dagegen eine grosse Quarte, so steigt das Semitonium gleichsam mit Gewalt etwas höher hinauf, als wollte es bis zur vollkommenen Quinte hindringen. — Die falsche Quinte und kleine Septime, wenn sie mit einem Nachdruck, das heißt laut oder stark, vernommen werden, gefallen beyde: nur wenn man sie pianisiren will, mißfallen sie. — Die ordentliche und übermässig grosse Sekunde machen keine unangenehme Wirkung, wenn sie in den Mitteloktaven gehöret werden. — Die reine Quinte ist vollkommen, wenn sie aber nach dem Septimenakkord erscheinet, wo sie eine falsche Kadenz macht, da ist sie noch angenehmer, insonderheit wenn sie nicht oft vorkömmt. — —

Hier ist aber nicht von geschwinden Passagen die Rede: auch nicht von Flügel- und Fortepianosachen, sondern von Blas- und mit Darmsaiten bezogenen Instrumenten. Diese machen einem aufmerksamen Ohr ein Vergnügen, wenn sie rein zusammen gestimmt und rein vernommen werden, weil ihre Töne nicht so geschwind vorüberrauschen, als jene der mit Stahl und Messing bezogenen Instrumenten. Selbst das Singen macht eine andere Wirkung, wenn ein mit Genie und Praxis begabter Sänger, der den Ausdruck eines jeden Tones versteht, eine Arie absinget. Kenner wissen, was nur das sogenannte *Porta voca* wirket! — Es rührt. —

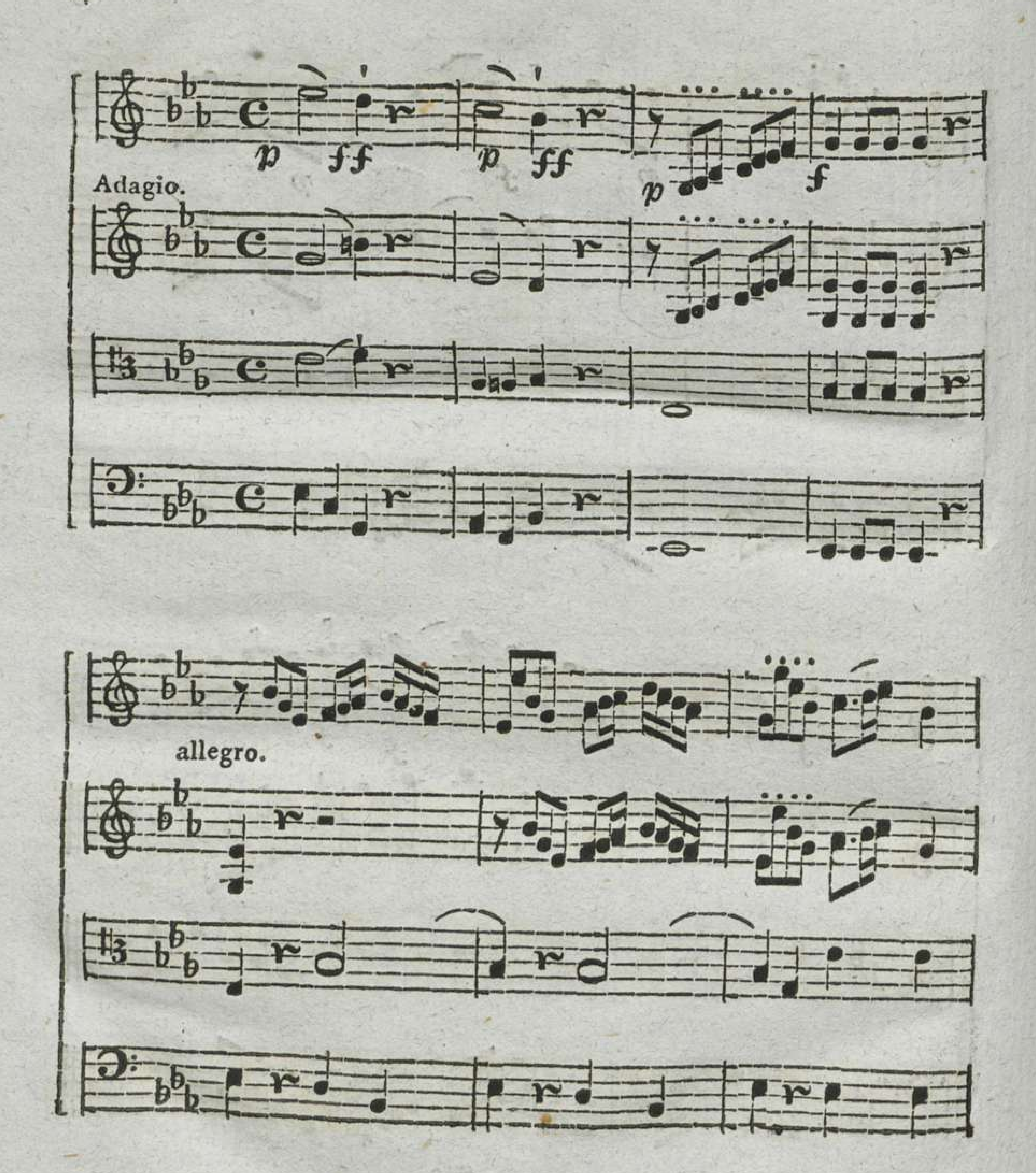
Wie kann man im Alter noch nach dem neuesten Geschmack komponiren?

Hierzu wird nichts anders erfordert, als daß man nach der Partitur eines grossen berühmten und beliebten Meisters arbeite. — Dieses bestehet hierinn: Man imitirt von Anfang bis ans Ende die Melodie, sowohl in der ersten Stimme als in den andern. Enthält z. B. ein Takt halbe, Viertels- oder 16tels-Töne, so werden eben so viele auch in die neue Partitur und auf die nämliche Stelle eingetragen; allein verkehrt, wie beygedruckte drey Symphonien-Anfänge es bezeugen, da das zwote und dritte Stück nach dem ersten Modell ist geschrieben worden. — Wo die Melodie durch Sprünge oder Stufen hinauf geht, dagegen geht man herunter, doch so, wenns möglich ist, mit Beybehaltung der nämlichen Akkorde. Auch muß eine andere Tonart angenommen werden. — Diese Art ist freylich ein wenig mühsam, und fodert Nachdenken. — „Das beste Genie verlangt dieses auch." — Hat man einen Gesang nach dieser Art, etwa von acht oder mehr Täkten verfertiget, so können kleine Vorschläge ihn noch auszieren. Die übrigen Stimmen werden auch nach dieser Manier geschrieben, doch nicht so akkurat, indem nur auf die Stärke oder Schwäche der Harmonie gesehen wird: ob die oder jene Stimme, Gesang langsame oder geschwinde Töne enthält. Durch dieses Miettl entdeckt man die Einkleidung der Melodie, die Stelle des Brillanten, und wo das Cantabile hingehört, ohne daß dem Autor nur ein einziger Ton entwendet wird, welches doch itziger Zeit häufig geschiehet. — Nun kömmt es darauf an, daß man einen Lieblingsautor, der allgemeinen Beyfall bereits erworben hat, zu imitiren sich vornimmt: der nicht im Vaterland allein, sondern auch in entfernten Ländern sich berühmt gemacht hat, wie z. B. man dieses mit allem Rechte von dem in ganz Europa bekannt und berühmten Doktor der Musik, Herrn Hayden, sagen kann. — Sein Geschmack ist sicherlich vortreflich, und es gereicht einem jeden Musikgelehrten zur Ehre, wenn er ihn zu imitiren trachtet. — In Ansehung des Eingangs, Brillanten und Singbaren sind diese drey Beyspiele ziemlich gleich; auch die Harmonie selbst ist unter sich wenig unterschieden. Wird nun das Forte und Piano, das Abstossen und Schleifen der Noten genau in Acht genommen; so möchten diese drey Anfänge unter die mittelmäßigen Stücke gehören. Ich habe hier nur den leichtesten Weg zeigen wollen, wie man im Alter sich helfen könne.

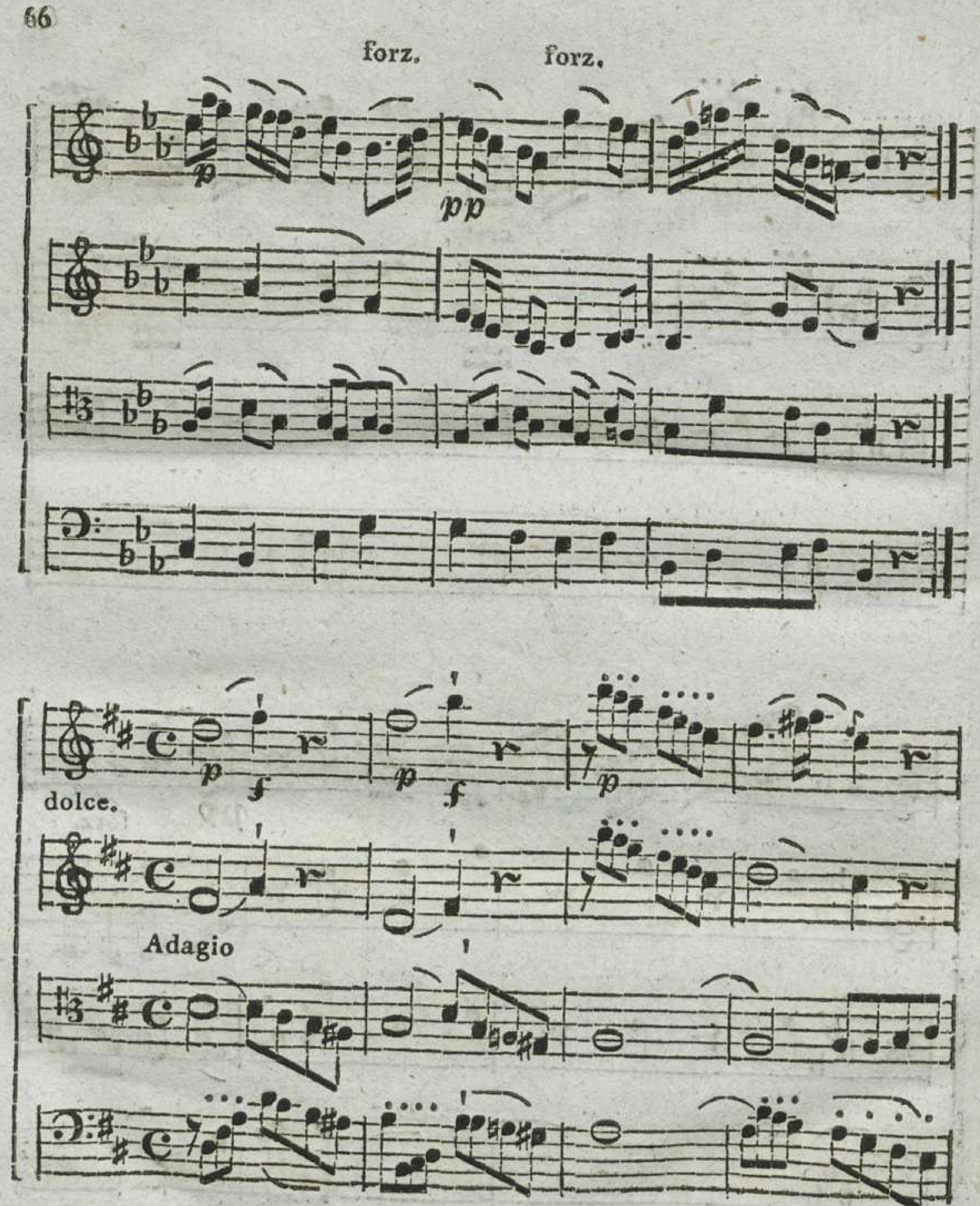

Adagio.
forz.
allegro.
forz.


cresc.


p
f
p
f
f
f


Adagio.
p
ff
p
ff
p
f
allegro.


cresc.
pp
forz.


forz.
forz.
pp
p
f
dolce.
Adagio



Volti ſubito.



E N D E.